

ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ Ф.И. ШАЛЯПИНА

МОСКВА
2002



Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И.Глинки
Институт мировой литературы имени М.Горького РАН
Дом-музей Ф.И.Шаляпина

Проблемы наследия Ф.И.Шаляпина

Материалы
Научной конференции «Шаляпинские собрания», состоявшейся в
Доме-музее Ф.И.Шаляпина 24-25 мая 2001 г.

Выпуск III

***Посвящается 130-й годовщине
со дня рождения Ф.И.Шаляпина***

Москва, 2002 г.

На фронтисписе:

П.Д. Бучкин. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1918 г. (карандаш)

Составление, вступительная статья, общая редакция
Кандидата искусствоведения Н.Н.Соколова

Макет, верстка и компьютерный набор
Кандидат технических наук В.Я.Пейсахович

Рецензенты –
Народный артист СССР, лауреат Государственных премий,
почетный член «Гранд Опера»
И.И.Петров

Доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ
А.М.Смелянский

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Свыше ста лет тому назад на подмостки оперной сцены вышел певец, искусство которого вызывает восхищение вплоть до наших дней. Его удивительный голос, запечатленный в грамзаписи, и сегодня продолжает волновать людей разных профессий, возрастов и национальностей. К Шаляпину все "идут и идут" новые поколения слушателей, чтобы не только насладиться его мастерством, но и постараться осмыслить, в чем состоит уникальность дарования великого мастера.

Современный слушатель стремится объяснить такие сформировавшиеся в истории музыкально-сценического искусства художественные понятия как "Голос Шаляпина", "Костюм Шаляпина", "Грим Шаляпина", наконец, "Театр Шаляпина", с их индивидуальной образно-стилистической системой.

В своих оперных ролях и на концертной эстраде Шаляпин создал сложнейшие человеческие типы с разнообразными тончайшими чувствами, желаниями, страстями, стремлениями, характерами. В шаляпинских "превращениях", в неуловимости и разноликости его образов, порой проступают черты загадочности и какой-то особенной таинственности. Многое в искусстве Шаляпина нами еще не постигнуто.

По-авторски чутко слышал Шаляпин оперную партитуру, музыкальную и речевую интонационную природу своих ролей и камерных вокальных произведений. Поэтому ему так удавались, например, труднейшие образы в операх М. П. Мусоргского. Не случайно, сам Шаляпин отмечал: "...сила (Мусоргского - Н. С.) не в том, что его музыка реалистична, а в том, что его реализм - музыка в самом потрясающем смысле этого слова"[1].

Творческая жизнь Шаляпина является нам в постоянной неуспокоенности, а, может быть, и в тревоге, в этой постоянной боязни как бы не пропустить еще новые и новые волнующие "превращения", усиливающие и разнообразящие его создания. Вот почему они так сильны и рельефны, правдивы и искренни, выразительны и характерны. Это, несомненно, пушкинская традиция в искусстве Шаляпина. С полным правом к творчеству Шаляпина можно отнести слова, сказанные Ф. М. Достоевским о пушкинских "прекрасных ... типах, найденных в народе": "Главная красота этих типов в их правде, правде бесспорной и осязательной, так что отрицать их уже нельзя, они стоят, как изваянные".[2] Шаляпин представляется нам сегодня не только гением, реформатором, но и великим мыслителем, собирателем, тружеником, стремящимся в своих неповторимых образах запечатлеть все, что он познал в искусстве, в жизни, в

---

[1] Шаляпин Ф. И. Маска и душа. М., 1989, с. 120.

[2] Достоевский Ф. М. Пушкин // Светлое имя Пушкин. М., 1988, с. 119.

людях, литературных и исторических источниках. Творчество Шаляпина поэтому столь притягательно и неувядаемо, оно – явление и настоящего времени.

И все-таки шаляпинское наследие недостаточно изучено. Современные исследователи вслушиваются в исполнительское мастерство певца, изучают его метод, вновь и вновь обращаются к его книгам и воспоминаниям о нем, выискивают и собирают новые документы, пытаясь объяснить феномен Шаляпина.

Опыт научной работы, проводимой в Доме-музее Ф. И. Шаляпина, свидетельствует о плодотворности осмысления жизни и творчества великого артиста. С самого начала деятельности Дома-музея Ф. И. Шаляпина была учреждена научная конференция "Шаляпинские собрания", призванная обобщить достижения современного шаляпиноведения и стимулировать работу по нахождению и изучению новых материалов. Начиная с 1988 г. в Доме-музее Ф. И. Шаляпина всего прошло 15 конференций (в 2001 г. – 2).

На "Шаляпинских собраниях" известные отечественные и зарубежные ученые – искусствоведы, музыковеды, филологи, историки, источниковеды, а также научные сотрудники Дома-музея Ф. И. Шаляпина и молодые специалисты выступают с докладами и сообщениями по различным проблемам искусства Шаляпина и его времени, анализируют многие аспекты артистической деятельности певца и др. Это в целом дополняет уже известный облик великого артиста, позволяет глубже понять творческую лабораторию мастера.

За истекший период с интереснейшими сообщениями, докладами, исследованиями на "Шаляпинских собраниях" выступали: И. И. Петров, И. К. Архипова, И. Ф. Бэлза, В. И. Гармаш, Н. К. Гей, Ю. П. Глушакова, А. А. Гозенпуд, С. В. Гольцман, Е. А. Грошева, Е. А. Дьякова, И. А. Зайцева, О. М. Кабалевская, Г. Н. Ковалева, Ю. Ф. Котляров, Н. И. Кузнецов, Р. Э. Лейтес, Е. Ю. Литвин, Г. В. Малиновский, Ю. В. Манн, И. И. Мартынов, И. А. Медведева, В. П. Морозов, В. Б. Микушевич, С. А. Небольсин, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, П. В. Палиевский, Г. И. Перегонцева, С. Б. Рассадин, И. А. Ревякина, Б. М. Розенфельд, М. А. Реформатская, О. В. Рожнова, В. Рудзиньский, И. И. Силантьева, А. М. Смелянский, Р. И. Хлодовский, Д. О. Швидковский, В. В. Шлеев, А. С. Яковлева, Э. В. Соколова, Н. Н. Соколов, И. В. Арсеева , И. Н. Баранчеева, Е. Л. Уколова и др.

По материалам конференций Домом-музеем Ф. И. Шаляпина подготовлен ряд изданий. Среди них: "Этот гений – Федор Шаляпин" (Воспоминания. Статьи. М., 1995), признан "Книгой года" по номинации газеты "Музыкальное обозрение", "Проблемы наследия Ф. И. Шаляпина" (Выпуск 1, М.,1999), "Душа в заветной лире" (сборник докладов конференции, посвященной 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. М., 2000) и др.

В предлагаемый вниманию читателей сборник "Проблемы наследия Ф. И. Шаляпина" (Выпуск 3) включены в основном доклады, прочитанные на "Шаляпинских собраниях", состоявшихся 24 и 25 мая 2001 г. По своей структуре данный сборник делится на два раздела. Первый раздел составляют исследования и статьи.

Темы и проблематика публикуемых материалов разнообразны. Это: изучение природы голоса Шаляпина, его акустических возможностей и эмоционально-эстетического воздействия на слушателей; анализ интонационной системы великого певца-актера; значение истолкования произведений русской и мировой литературы для новаторства Шаляпина; взаимоотношения Шаляпина с писателями, художниками, артистами – его современниками; Шаляпин и русское зарубежье 1920-х –1930-х гг.; роль русской песни в обогащении творчества Шаляпина и др.

Второй раздел сборника – "Из записок старого театрала" - составляют "Воспоминания об оперных артистах" А. А. Реформатского, впервые публикуемые в полном объеме (Публикация, подготовка текста, примечания и предисловие М. А. Реформатской). Эти интереснейшие "Воспоминания..." переносят современного читателя в удивительную атмосферу театральной Москвы 1910-х – 1920-х гг., в особенную среду истинных театралов. Как живые предстают перед нами – Ф. Шаляпин, А. Нежданова, Л. Собинов, Е. Степанова, В. Петров, И. Алчевский, Г.Пирогов, Д.Смирнов, Н. Обухова, С. Мигай, Д.Головин и др.

Сборник "Проблемы наследия Ф. И. Шаляпина" (Выпуск 3) выходит в свет накануне 130-летия со дня рождения великого певца и посвящается этой дате.

В заключение выражаю особую благодарность Президенту акционерного общества "МЭТР" А. А. Ведерникову и сотруднику этого общества В. Я. Пейсаховичу, без организационной и финансовой поддержки которых это издание не было бы осуществлено. За финансовую помощь в издании этого сборника также выражаем большую благодарность сотрудникам РПО «Тавр», Е.П.Шишкиной и А.С. Павлову.

Н. Н. Соколов
кандидат искусствоведения
Директор Дома-музея Ф. И. Шаляпина

I. Исследования и статьи

В.П. Морозов

ГОЛОС ШАЛЯПИНА КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И АКУСТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН*

В 2003 г. исполняется 130 лет со дня рождения величайшего из певцов – Федора Ивановича Шаляпина. Поистине гениальная артистическая и вокальная одаренность сделала его имя бессмертным в истории русской и мировой вокальной культуры. Крупнейший итальянский певец, солист «Ла Скала» Джакомо Лаури-Вольпи назвал Шаляпина «русским гигантом, заслонившим великого Карузо». «Шаляпин, – писал он, – остается одиноким гигантом. ...Он стал басом-эталоном и его имя облетело континенты».[1]

Выдающиеся мастера вокального искусства о голосе и пении Ф.И. Шаляпина

Как известно, сам Шаляпин в своих печатных трудах крайне мало и скудно говорит о собственном голосе и вокальной технике, делая акцент прежде всего на исполнительской стороне певческого искусства. Между тем, голос Шаляпина был предметом восхищения всех его современников, так же как и его гениальное актерское мастерство. В этой связи особый интерес для нас представляют высказывания о голосе Шаляпина выдающихся певцов, певших с ним на сцене всемирно известного оперного театра «Ла Скала» и других крупнейших оперных сценах. Имена этих выдающихся певцов также известны всему миру: Тоти Даль Монте, Беньямино Джильи, Тито Скипа, Джакомо Лаури-Вольпи, к ним относится и восхитительнейшая из итальянских примадонн своего времени Аделина Патти. Но предварим их высказывания словами нашего выдающегося мастера вокального искусства И.С. Козловского (Высказывания приводятся в сокращении).

Иван Козловский

«Имя – Федор Шаляпин – не только не забыто, но, наоборот, обретает как бы все новое содержание. Обретает и звучание все более громкое и наполняется смыслом все более огромным...

Шаляпин – и в своей красоте, в стиле своего народного, покоряющего таланта, и в той непоправимой драме, на которую обрекла жизнь этот великий, более того, гениальный талант, – сегодня постигается нашим выросшим за эти годы сознанием...

В самом деле: трудно представить себе фигуру более трагическую, чем Шаляпин, при всем том, что всю жизнь он слышал и чувствовал слова, сказанные Стасовым: «Радость безмерная!». Эти слова – благодарность Шаляпину за его труд, за его талант, за его творчество – подлинно отображают отношение к Шаляпину не только прогрессивной России, но и всего мира...».[2]

Тоти Даль Монте

«Я прожила довольно большую сценическую жизнь, отдав театру двадцать пять лет. Моими партнерами были лучшие певцы мира. Но самое яркое и волнующее воспоминание оставила встреча с Шаляпиным.

О, это был гениальный артист, непревзойденный по дарованию художник оперной сцены! Во всех своих ролях он был неповторим, оригинален и грандиозен! Да, именно грандиозен! Такого впечатления, которое он оставил в роли Бориса Годунова, – я нико-

---

* Автор выражает благодарность Российскому государственному научному фонду за оказанную поддержку в выполнении данной работы. Статья является частью подготовленной к изданию монографии: В.П. Морозов. «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники».

гда больше не переживала…

Надо сказать, что итальянские зрители, пожалуй, самые требовательные в мире. <…> От [их] критики не уходили даже самые прославленные певцы. Но я не помню ни единого слова упрека, высказанного кем-нибудь в адрес Шаляпина, – все, что он делал, было так совершенно, так ярко и убедительно, что никогда не вызывало сомнений или возражений. <…> Несомненно, что искусство Шаляпина сыграло большую роль в повышении требовательности итальянской публики к оперным артистам.

Шаляпин обладал не только превосходным голосом и гениальным сценическим талантом. У Шаляпина еще был глубокий ум. Он был мыслитель в искусстве, и это поднимало его даже над уровнем всего самого лучшего, что было в его время на оперной сцене.

Если говорить о манере пения Шаляпина, то надо признать близость ее к итальянской школе, во всяком случае в области эмиссии (звукообразования). Его голос прекрасно звучал в любых по размерам помещениях. Я помню, что в Цинциннати (Америка) мы с ним пели спектакль в театре, вмещавшем девять тысяч зрителей, и нас повсюду было превосходно слышно.

Когда голос хорошо поставлен, он везде и всегда хорошо звучит. Вокальное звукообразование не переносит какого-либо нажима, насилия – оно должно быть совершенно легким и свободным, тогда голос льется, естественно вибрируя, что и сохраняет красоту тембра. При неверной постановке звук получается напряженный, насильственный, тембр исчезает, стирается, и голос плохо доходит до слушателя.

У Шаляпина был, видимо, от природы верно поставленный голос. Его же удивительная интуиция и вкус помогли сохранить и закрепить эту природную манеру пения, что и приближало ее к итальянской школе, зиждящейся на принципах естественного, природного звукообразования. Правда, в пении Шаляпина слышалось и что-то своеобразное, что, вероятно, шло от русского языка. Ведь он был настоящим русским человеком и хранил свой родной колорит и в пении. Это не только не портило его, но придавало особую выразительность, красоту и своеобразие его искусству. Конечно, лучше всего этот колорит проявился в партиях русского репертуара.

Но если вокальная школа Шаляпина была близка итальянской, то выразительность у него была особенная, прежде всего в области подачи слова, вокальной декламации. Здесь Шаляпин не превзойден еще никем».[3]

Беньямино Джильи

«…Сенсацией дня был Шаляпин. Нарушив свою старую клятву не приезжать никогда в Нью-Йорк, великий русский певец все-таки вернулся и выступил в партии Мефистофеля, той самой, в которой он дебютировал в «Метрополитен» пятнадцать лет назад – 20 ноября 1907 года.

Пение Шаляпина было столь же великолепно, как и его произношение и речитатив. Его прекрасный отлично поставленный голос был необычайно красив, особенно когда звучал во всю силу. К тому же он поражал своей мощью и широтой диапазона. Шаляпин великолепно подавал его. Вокализация его была поразительным примером того, как нужно контролировать дыхание, менять интонации и строить музыкальные фразы. Овация, которой наградил его зал после спектакля, убедительно говорила о том, что Нью-Йорк простил певцу его странности.

Шаляпин был великим Мефистофелем и великим Борисом Годуновым не только потому, что прекрасно пел – это само собой разумеется – но и потому также, что прекрасно играл».[4]

Джакомо Лаури-Вольпи

«К славным легендам о Таманьо, Карузо и Титта Руффо прибавилась еще одна легенда, когда появился русский гигант, друг Максима Горького – Федор Шаляпин. Этот певец заставил говорить о себе столько, сколько не говорили ни об одном басе. <...>. В Италии этот гигант впервые появился в «Мефистофеле» в «Ла Скала». Публика была загипнотизирована пластичностью движений этого скульптурного тела и поистине сатанинским взглядом артиста до такой степени, что и Карелли, и Карузо и тосканиниевский оркестр словно исчезли, заслоненные этим чудовищным певцом. Все это уже история. С того момента перед ним открылись все двери. <...>.

Тайна этого волшебного актера-певца состояла в умении добиваться тонких оттенков звука. Он добивался их с помощью голосовых «эхо». Очень немногие певцы постигли секрет вокального эха. Когда раздается удар колокола, его звук производит эхо там, где оказывается наилучший резонанс. <...> Шаляпин знал этот драгоценнейший секрет. <...>.

В оттенках его пения чувствовалась внутренняя сущность его личности, которую многие старались и стараются воссоздать в себе, добиваясь, однако, лишь внешнего, сходства, которое оказывается скорее карикатурным. Эти плагиаторы и не пытаются добиться «слияния с персонажем», того поразительного уподобления, которым объяснялась неподражаемость Федора Шаляпина. <...>.

Шаляпин остается одиноким гигантом. Он создал басам такое реноме, такой авторитет, о которых они не могли даже мечтать. Подобно Карузо среди теноров и Титта Руффо среди баритонов, Шаляпин стал басом-эталоном, и его имя облетело континенты».[5]

Тито Скипа

«Спектакли шли на итальянском языке. Но, несмотря на это, Шаляпин и на чуждом ему языке блистал своим великолепным словом, замечательным даром декламации, всеми ее тончайшими оттенками. Только очень придирчивое ухо в отдельных случаях могло заметить, что это поет не итальянец. В равной мере он владел и кантиленой, удивляя красотой тембра своего голоса. Если вы спросите меня, какая была школа у Шаляпина, я вряд ли смогу ответить. У него была своя особая, одному ему присущая школа. Была ли это русская школа – я не знаю: эти вопросы тогда меня не занимали. Но главное, что запомнилось, это безукоризненность его вокального мастерства, его яркая оригинальность и глубокое соответствие пения его сценическим образам. <...> Изумительный артистический дар Шаляпина с особой силой проявился в «Борисе Годунове» – опере, которая благодаря русскому певцу прочно утвердилась на итальянской сцене».[6]

Анджело Мазини (в редакцию газеты «Новое время»)

Пишу вам под свежим впечатлением спектакля с участием вашего Шаляпина. Московский артист, как вы знаете, выступил здесь в опере Ар. Бойто «Мефистофель». Публика театра «Скала» не легко приходит в восторг и особенно взыскательна к молодым и неизвестным ей певцам, но этот вечер был настоящим триумфом для русского артиста, вызвавшего горячий энтузиазм слушателей и бурные овации. Глубокое впечатление, произведенное Шаляпиным, вполне понятно: это и прекрасный певец и превосходный актер, и вдобавок у него прямо дантовское произношение, удивительное явление в артисте, для которого итальянский язык не родной. Слушая его, я испытывал двойное наслаждение: от того, что это такой чудный певец, и от того, что это русский певец, певец из той России, с которою я сроднился и которую так люблю».[7]

Аделина Патти

«Россия – рассадник выдающихся голосов и артистов. Чего стоит один Шаляпин, которого я имела удовольствие слышать в Лондоне. Он окончательно покорил мое сердце. Это величайший вокалист и величайший артист. Я даже познакомилась с ним лично. Он произвел на меня чарующее впечатление. Между прочим, вы, русские певцы, владеете итальянским bel canto. Я убедилась в этом, когда слушала того же Шаляпина. Он в этом отношении превзошел даже итальянцев».[8]

Из истории исследований

Об изумительном актерском мастерстве, пении и голосе Шаляпина как непревзойденном эстетическом феномене написаны тысячи книг, статей, воспоминаний современников и последующих исследователей. У Шаляпина учились, учатся и будут учиться многие поколения певцов. Этому, к счастью, способствует не только богатейшая библиография о творчестве Шаляпина, но и многочисленные грамзаписи голоса великого певца. Как справедливо писал Лаури-Вольпи, голос Шаляпина с его совершеннейшей вокальной техникой, восхитительным разнообразием психологически тонких тембровых красок и интонаций, безупречной дикцией и орфоэпией – давно стал эстетическим эталоном. Однако, несмотря на множество его восторженных описаний, практически нет сколько-нибудь обстоятельных научных исследований голоса Шаляпина как акустического феномена.

Именно поэтому, начиная еще с 60-х годов и по настоящее время, сначала в Лаборатории Института им. Сеченова Академии наук СССР и в специально созданной нами Лаборатории по изучению певческого голоса при Ленинградской консерватории (1960), а с 1987 г. – в Институте психологии РАН и Московской консерватории по программе Центра «Искусство и Наука» автором этих строк проводятся исследования акустических особенностей голоса Шаляпина и его эмоционально-эстетического воздействия на слушателей в сопоставлении с голосами других мастеров вокального искусства и рядовых певцов разных категорий. Результаты этих исследований были опубликованы в ряде монографий и статей.[9, 10, 11, 12, 13, 14, 15]

В частности, впервые были проведены обстоятельные исследования формантной структуры голоса Шаляпина, статистические количественные измерения относительного уровня высокой певческой форманты в сравнении с аналогичными показателями голоса других певцов.

Напомним, что высокая певческая форманта (ВПФ) представляет собой группу усиленных обертонов в области примерно re^4–sol^4 и придает хорошему певческому голосу не только присущую ему звонкость («серебристый» тембр), но и такое весьма важное профессиональное качество, как полётность, т.е. свойство нестись вдаль, озвучивать большие концертные залы, «резать оркестр», по образному выражению дирижеров. Всеми этими качествами голос Шаляпина обладал в наивысшей степени: относительный уровень ВПФ в его голосе достигает 40–50% и более, у малоквалифицированных же певцов – 10–15%.

Проблема качества грамзаписей

Следует, правда, с огорчением заметить, что многие дошедшие до нас записи голоса Шаляпина имеют низкое качество. Это вызвано как несовершенством тогдашних методов грамзаписи, так и многочисленными перезаписями с использованием «заезженных» пластинок, на которых прежде всего стираются мелкие зубчики дорожки, что ведёт к потере звонкости голоса, падению уровня ВПФ. Наконец, имеет место прискорбный факт безграмотной перезаписи голоса Шаляпина многими фирмами, когда в целях пре-

словутой борьбы с шумами (неизбежными при воспроизведении пластинок), вместе с небольшими звуковыми призвуками, присущими старым пластинкам, подавляется и уничтожается самое сердце Шаляпинского голоса – его высокая певческая форманта. Одним словом, вместе с водой выплёскивается и ребёнок. Этим грешат и современные умельцы, которые в целях наживы штампуют лазерные диски, где голос великого Шаляпина, как, впрочем, и великого Карузо, «короля баритонов» Баттистини и других мастеров прошлого испорчен до неузнаваемости. Поэтому выбор голоса Шаляпина для научных исследований – это особая проблема.

Проблема состоит еще и в том, что для акустического анализа необходимо иметь чистый голос певца, то есть без музыкального сопровождения. Правда в любой арии или романсе можно почти всегда найти ноту, звучащую без аккомпанемента (чаще в заключительном фермато), что в большинстве случаев нами и использовалось при составлении альбома спектров мастеров вокального искусства.

Что касается Шаляпина, то мы воспользовались прежде всего грамзаписями двух напетых им произведений без музыкального сопровождения: русская народная песня «Лучинушка» и «Дубинушка» (на слова А.Н. Некрасова). Кроме того была взята также «Легенда о двенадцати разбойниках».

Куплетное строение указанных произведений позволило выделить из них («Лучинушка» и «Легенда о двенадцати разбойниках») все гласные Шаляпина *А, Э, И, О, У*, звучащие на одной ноте, причем по три раза каждая. Правда, при этом пришлось смириться с заметно более низким качеством звучания «Дубинушки» и наличием фонового звучания хора (хотя и сильно сниженного по сравнению с голосом певца) в «Легенде о двенадцати разбойниках». Помимо указанных записей спектры отдельных гласных Шаляпина были получены нами из многих других его грамзаписей (Мельник в «Русалке», Борис в «Борисе Годунове», Кончак в «Князе Игоре», «Блоха» Мусоргского, «О если б мог выразить в звуке» Малашкина, народная песня «Ноченька», романс Глинки «Сомнение» и др.).

Выделение высокой певческой форманты из голоса Шаляпина

Для доказательства важнейшей роли высокой певческой форманты (ВПФ) нами были проделаны опыты по ее выделению из голоса Шаляпина, также других известных певцов – Э. Карузо, М. Ланца, С. Лемешева, П. Лисициана, И. Архиповой, Н. Гяурова, Е. Образцовой, Б. Христова, Е. Нестеренко, В. Атлантова, Н. Охотникова, Л. Маршалл, Робертино Лоретти и др. Напомним, что удаление ВПФ из голоса (с помощью специальных электроакустических фильтров и процедур) приводит к потере звонкости и полётности голоса. Звук приобретает глухой, напряженный, «старческий», «стертый» тембр. Сама высокая певческая форманта (в изолированном виде), как писала одна из слушательниц, «...прелестна – напоминает соловьиную трель». Демонстрация этих записей с голосом Шаляпина и других певцов на лекциях по основам резонансной теории пения в Московской консерватории и других аудиториях вокалистов неизменно вызывает живейший интерес у слушателей. На основании указанных исследований мы предложили в свое время назвать относительный уровень ВПФ в спектре певческого голоса коэффициентом звонкости голоса.[9, 10, 11]

Ранние исследования голоса Шаляпина были проведены нами на аналоговой аппаратуре (фильтры, спектроанализаторы). Современная компьютерная техника предоставила нам новые возможности для более детального исследования голоса Шаляпина.

Интегральные спектры голоса Шаляпина

Представление о среднестатистическом уровне ВПФ, а также низкой певческой

форманты (НПФ) и других формант в голосе Шаляпина дают интегральные (т.е. усредненные) спектры всех звуков голоса Шаляпина, встречающиеся в песнях «Лучинушка», «Легенда о двенадцати разбойниках» и «Дубинушка». Само собой разумеется, что для интегрирования были взяты только звуки шаляпинского голоса, а фрагменты, где звучал только хор («Дубинушка», «Легенда о двенадцати разбойниках»), исключены. Правда в «Легенде...» хор продолжает звучать и во время пения солиста, но голос Шаляпина значительно превосходит по мощности звучание хора, которое практически не влияло на основные особенности спектра гласных Шаляпина. Спектры показывают, что НПФ располагается у Шаляпина в области 450–550 Гц, а ВПФ – в области ≈2400–2600 Гц, т.е. в типичных для высокого баса зонах. Что касается относительного уровня ВПФ, то в последних более совершенных записях он достигает в отдельных звуках очень большой величины, до 40–50% и выше (!), а в ранних записях пластинок уровень ВПФ несомненно занижен по сравнению с реальным ее уровнем в голосе Шаляпина, ввиду несовершенства техники звукозаписи того времени (особенно в «Дубинушке»).

Тем не менее, сопоставление интегрального спектра голоса Шаляпина с интегральным спектром оркестра показывает, что в области низких частот (ниже 300 Гц) спектр голоса певца намного уступает по мощности спектру оркестра, но в области высоких частот (выше 2 кГц) и особенно в области ВПФ значительно его превосходит. ВПФ как бы «прорезает» оркестр в этой области, благодаря чему голос Шаляпина хорошо слышен на фоне оркестра. Этому способствует также то обстоятельство, что ВПФ лежит в зоне максимальной чувствительности нашего слуха.[9, 10, 11]

Роль высокой певческой форманты
в эмоционально-психологической выразительности голоса Шаляпина

Все исследователи непревзойденного исполнительского мастерства Шаляпина отмечают его удивительную способность передавать голосом тончайшие эмоционально-психологические оттенки и мимолетные «движения души» создаваемых им сценических образов.[16, 17, 18, 19] Сам Шаляпин неоднократно подчеркивал в своих высказываниях необходимость точной психологической интонации, характеризующей образ персонажа. «Всякая музыка, – писал он, – всегда так или иначе выражает чувства, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В той интонации вздоха, которую я признавал обязательной для передачи русской музыки, нуждается и музыка западная, хотя в ней меньше, чем в русской, психологической вибрации. Этот недостаток – жесточайший приговор всему оперному искусству».[20]

В книге московского исследователя творчества Шаляпина И.И. Силантьевой дан весьма интересный музыковедческий анализ характерных шаляпинских интонаций при исполнении разных произведений, а также свидетельства той огромной предварительной работы над ролью, которую Шаляпин проводил для достижения психологической точности «интонаций вздоха», как он пишет.[18]

В наших исследованиях было показано, что в качестве одного из важнейших средств тембровой нюансировки звучания голоса при исполнении разных сцен Шаляпин использовал изменение уровня высокой певческой форманты (звонкости голоса), а также и ее частотного положения, разумеется, руководствуясь своим тонко развитым художественным вкусом, а также тембровым и вокальным слухом. Так, при гневе голос «звенел металлом» благодаря максимальному уровню ВПФ. При радости вершина ВПФ несколько смещалась в более высокочастотную область, что приводило к более светлому

тембру. При горе ВПФ существенно снижалась, что смягчило тембр. Наконец, при страхе ВПФ снижалась до нуля и это приводило к глухому, сдавленному страхом звучанию голоса певца.

Исследования речевого голоса Ф. Шаляпина

«Мало людей обладают таким обаянием, как Шаляпин. В его существе живет странная волшебная сила, и когда он говорит, его голос звучит подобно орга́ну...». Так писала о речевом голосе Шаляпина шведская газета "Stokholms dagblad" (9.05.1930)

Если певческий голос Ф.И. Шаляпина – предмет многочисленных обсуждений знатоков, критиков, журналистов, коллег и просто восторженных почитателей его таланта, то о речевом голосе великого певца в литературе встречаются лишь немногие упоминания. Судя по ним (см. выше), Шаляпин обладал удивительно красивым орга́ноподобным речевым голосом, подстать его изумительному певческому звуку. К счастью, одна единственная запись речевого голоса Шаляпина, сделанная им в Америке в 1922 г., сохранилась. Это стихотворение С. Надсона «Грезы»*, в котором речь идет о певце (паже), покорившем своим пением королеву и толпу придворных.

Почему Шаляпин избрал именно это стихотворение для применения своего гениального артистического таланта к речевой декламации? Здесь, по-видимому, имели место несколько причин психологического свойства, и объясняются они близостью содержания стихотворения «Грезы» личностным переживаниям и жизни самого Шаляпина. Ведь Шаляпин в прошлом – как бы такой же «безвестный паж», которого когда-то даже не приняли в хор, по его собственному признанию, а ныне (1922 г.) триумфально покоряющий толпы любителей вокала. В 1901 г., будучи еще совсем молодым, он уже покорил главную «цитадель» вокального искусства – взыскательнейшую публику театра «Ла Скала» и теперь покоряет Америку и сцены всего мира... Его пение также вызывает восторг и слезы умиления на глазах слушателей, а мощный голос способен сотрясать и сердца и люстры («И люстра из подвесков хрусталя на серебре цепей, померкнув задрожала!», – декламирует Шаляпин громовым голосом).

Наконец, есть еще слова в стихотворении Надсона, близкие сердцу Шаляпина: «О, Родина моя! Прими меня, я твой!». Волнующее восклицание, с которым буквально выкрикивает эти слова Шаляпин, о многом говорит. Он – плоть от плоти русского народа – обречен жить и петь на чужбине. И всю оставшуюся жизнь мечтать вернуться на Родину, – «...мечтать, – как пишет И.С. Козловский, – с такой любовью, с таким страданием...»[2] и не иметь возможности вернуться... Это величайшая психологическая драма певца земли русской. И недаром Шаляпин, не имея возможности приехать в Россию, но горя желанием петь для русских, уже в конце жизни в возрасте за 60 все же совершает далекое путешествие в Китай и Японию, чтобы увидеть, если не русские земли, то лица русских людей, обосновавшихся там в эмигрантских поселениях, и петь для них: «Пятнадцать лет я пел на русском языке перед иностранными аудиториями, – заявил великий артист, – а теперь с энтузиазмом и особым наслаждением буду петь в Харбине перед русской аудиторией!». <...> «От Харбина у меня впечатление такое, будто я попал в чисто русский город, с русскими лицами, русским кондовым бытом. Когда я третьего дня совершал прогулку по вашей «5-й Авеню» – Китайской улице, меня несказанно радовали русские вывески русских же магазинов; навстречу то и дело попадались русские лица; мне на минуту показалось, что я попал в российские края». И далее: «Мне до боли и слез радостно сознавать, что я сейчас выступаю перед аудиторией, так

---

* Автор выражает признательность А.А. Терещенко и Л.В. Митриеву за предоставление для исследо-

напоминающей старые, добрые, милые российские времена».[21]

Но давайте включим проигрыватель и послушаем, как Шаляпин читает стихотворение «Грезы».

Когда еще дитя, за школьною стеной
С наивной дерзостью о славе я мечтал,
Мне в грезах виделся пестреющий толпою
Высокий мраморный залитый светом зал.
Был пир... веселый пир в честь юной королевы...

...Слышим мы величественные звуки знакомого шаляпинского голоса, сохраняющего черты его певческого звука. Мы слышим хорошо резонирующий в грудном и верхних резонаторах звук «на опоре», безупречную, как и в пении, четкость дикции и орфоэпии. Как раскаты грома, нарастает и ниспадает сила звука, волнами перекатывается, то повышаясь, то понижаясь, интонация. Меняются тембровые краски голоса, рисующего яркие эмоциональные картины происходящего в королевском замке...

Звуковысотную интонацию голоса Шаляпина, декламирующего стихотворение «Грезы», проанализировала И.И. Силантьева и зафиксировала ее в нотной записи. При этом она дает свои интересные комментарии. «Ф. Шаляпин наполняет интонации психологическим содержанием, передает и состояние, и настроение, и даже жест. Взлетающая и опадающая, как легкий шарф, интонация, заключенная в словах «безвестный паж», – это исполненный сожаления глубокий вздох; но упрямо повторяющиеся последующие звуки и впрямь твердят: «я властвую толпой!». Изящная, грациозная интонация воспроизводится Шаляпиным в словах «как королева ниц склонилась»; толпу рыцарей декламатор изображает рядом повторяющихся звуков одинаковой длительности. Очи дев воздеты – и интонация увлекает воображение вверх; слезы их бегут долу – и интонация никнет. Кульминация на словах «и льется песнь моя широкими волнами» достигает звука «ре» – того самого звука, который венчал вздох пажа, звука, который на полтона выше «королевского», – ведь паж победил свою госпожу! Целотонный нисходящий звукоряд – поступь утвердившегося в своем искусстве безвестного певца – следует после кульминационного звука, вознесенного на чистой квинте, и эта волна возвращается к своему берегу – тонике, чтобы начать новый разбег – новую строфу».[22]

Проведенный нами компьютерный анализ звуковысотной интонации голоса Шаляпина показал достаточно хорошую степень совпадения с нотной записью И.И. Силантьевой. Как показали исследования, наиболее часто встречающаяся (доминирующая) высота речевого голоса Шаляпина – fa –sol. Общий диапазон высоты звуков – от re до re^1, то есть немного больше одной октавы. Таким образом, Шаляпин в речи использует лишь часть своего более чем двухоктавного диапазона, но этого вполне достаточно, как мы слышим, для подчеркивания всех эмоционально-художественных нюансов стихотворения «Грезы».

Обратимся теперь к рассмотрению спектральных особенностей р е ч е в ы х звуков голоса Шаляпина. Например, в спектре его гласной *О*, выделенной в слове «гроз*О*ю» во фразе «И мощною гроз*О*ю гремит» хорошо видно, что в данном речевом звуке имеется максимум F7 на частоте 2418,8 Гц, практически соответствующий частоте ВПФ певческого голоса Шаляпина. Причем уровень этой высокой *речевой* форманты (ВРФ, назовем ее так) Шаляпина в данном звуке достигает весьма большой величины (37,1%), отчего голос приобретает грозный звенящий тембр, как при выражении гнева.

ваний пластинок с записью речевой декламации Ф.И. Шаляпиным стихотворения «Грезы».

Но зададим себе вопрос: может быть и в других хороших *речевых* голосах имеется точно такая же высокая речевая форманта?

С целью ответа на этот вопрос мы проанализировали голос нашего выдающегося диктора радио Юрия Левитана. Его могучий, величественный, необычайно красивого тембра бас часто звучал по радио во время Великой отечественной войны, передавая последние известия с фронта, обращения верховного главнокомандующего Сталина к народу и армии и вселял в сердца людей уверенность в победе. Недаром Гитлер, говорят, обещал 100 тысяч марок за живого или мертвого Левитана, настолько велика была сила психологического воздействия его голоса, внесшего неоспоримый вклад в победу над фашизмом в Великой отечественной войне.

Что же показали исследования голоса Ю. Левитана? В результате оказалось, что в его голосе действительно имеется высокая речевая форманта, придающая ему характерный «левитановский» тембр. Но вершина ее располагается значительно ниже (почти на 1000 Гц), чем ВРФ в речевом голосе Шаляпина. Среднестатистические исследования спектров гласных в разных словах голоса Шаляпина и Левитана подтверждают эту закономерность. Таким образом, исследования показывают, что ВРФ в речевом голосе Шаляпина располагается в значительно более высокочастотной области, чем в голосе Ю. Левитана.

Проведенные нами аналогичные исследования голоса известного драматического актера народного артиста СССР Олега Басилашвили показали также хорошо выраженную в его спектре ВРФ в области около 1600 Гц, что близко к ВРФ Левитана, но также существенно ниже, чем ВРФ Шаляпина.

Таким образом, исследования показали, что высокая форманта в речевом голосе Шаляпина, т.е. его высокая речевая форманта, практически соответствует по частоте высокой певческой форманте его певческого голоса.

Основные выводы

1. В певческом голосе Ф.И. Шаляпина была хорошо выражена высокая певческая форманта (ВПФ); (группа высоких обертонов), придающая тембру приятную на слух звонкость и полетность, т.е. способность голоса нестись вдаль, озвучивать большие концертные залы, преодолевать маскирующее влияние музыкального сопровождения.

2. В речевом голосе Шаляпина была также обнаружена группа высоких обертонов, близкая по частоте к высокой певческой форманте.

3. Совпадение частотных значений высоких формант (высокой речевой форманты и высокой певческой форманты) в речевом и певческом голосе Шаляпина свидетельствует о природной певческой постановке его голоса.

4. Физиологическая природа явления в свете развиваемой автором *резонансной теории вокальной техники*[12, 14, 15] состоит в том, что резонаторы голосового аппарата Шаляпина по своим природным свойствам (размеры, форма) были так устроены и функционировали, что уже в речевых гласных образовывали высокую речевую форманту, близкую по частоте к высокой певческой форманте и соответствующую типу его певческого голоса.

5. Вследствие этого Шаляпину приходилось не слишком много перестраивать механизм образования своего речевого голоса, чтобы получить хороший певческий звук.

6. О природной постановке голоса Шаляпина свидетельствуют также и высказывания таких мастеров пения как Тоти Даль Монте и других (см. начало раздела о голосе Шаляпина), равно как и признания самого Шаляпина.

7. В целом объективные исследования показали, что уникальная художественно-

исполнительская одаренность великого Шаляпина сочеталась в нем со столь же уникальной вокальной одаренностью.

---

[1] *Лаури-Вольпи Дж.* Вокальные параллели. Л., 1972, С. 237-241.
[2] *Козловский И.С.* Музыка – радость и боль моя. М., 1992, С. 155.
[3] *Тоти Даль Монте.* Федор Иванович Шаляпин. Т.2. М., 1958, С. 453.
[4] *Джильи Б.* Воспоминания. М., 1964, С. 210-211.
[5] *Лаури Вольпи Дж.*, цит. изд., С. 237-241.
[6] *Скипа Т.*, Федор Иванович Шаляпин, Т.2. М., 1958, С. 459.
[7] *Мазини А.* Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. Т.1., Л., 1981, С.192.
[8] *Патти А.*, Федор Иванович Шаляпин, Т.2. М., 1958, С. 479.
[9] *Морозов В.П.* Вокальный слух и голос. Л., 1965.
[10] *Морозов В.П.* Тайны вокальной речи. М.; Л., 1967.
[11] *Морозов В.П.* Биофизические основы вокальной речи. М.; Л., 1977.
[12] *Морозов В.П.* Резонансная теория пения. Комментарии для вокалистов // Музыкальное образование в контексте культуры. Академическое сольное пение. М., 1996.
[13] *Морозов В.П.* Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. М., 1998.
[14] *Морозов В.П.* Голос Шаляпина в свете современных научных исследований // Национальные вокальные школы России. М., 1998.
[15] *Морозов В.П.* Резонансная теория искусства пения и вокальная техника выдающихся певцов. М., 2001.
[16] *Янковский М.О.* Ф.И. Шаляпин. М.-Л., 1951.
[17] *Андроников И.Л.* К музыке. М., 1975.
[18] *Силантьева И.И.* «На пороге недостижимых покоев...» // Этот гений Федор Шаляпин. Воспоминания. Статьи. М., 1995.
[19] *Соколов Н.Н.* Великая триада // Этот гений Федор Шаляпин. Воспоминания. Статьи. М., 1995, С. 269.
[20] *Шаляпин Ф.И.* Федор Иванович Шаляпин. Т. 2. М., 1958, С. 349.
[21] *Мелихов Г.В.* Китайские гастроли. Неизвестные страницы из жизни Ф.И. Шаляпина. М., 1998, С. 38, 64, 71.
[22] *Силантьева И.И.* Шаляпин, каким его знали книги. М., 1997, С. 273-274.

Н.И.Кузнецов

АКТЕРСКАЯ ИНТОНАЦИЯ Ф.И.ШАЛЯПИНА

Начиная эту статью, хотелось бы сказать, что проблема, заявленная нами, интересна не только в общем ключе анализа творчества Шаляпина, но и имеет непосредственное отношение к практическим вопросам творчества, волнующим как оперных актеров, так и всех любителей оперного искусства.

Начнем ab ovo. Несомненно, интонация, характеризующая актера, является результатом работы в оперном спектакле при помощи выразительных средств, доступных актеру. Для того, чтобы говорить о создании актерской интонации, нужно говорить о работе с выразительными средствами оперного искусства. Актерская интонация Шаляпина, очевидно, напрямую зависит от специфики методов работы великого оперного артиста с выразительными средствами.

Самыми важными из составляющих оперного спектакля являются **музыка** и **слово**, – причем слово необходимо рассматривать как один из важнейших элементов, образующий (вместе с музыкой) единое выразительное средство.

Слово в оперном спектакле должно играть весомую роль, особенно если авторами слов являются такие гиганты, как Пушкин, Шекспир, Лермонтов, Гюго, Толстой и другие. Несомненно, либретто оперы отличается от оригинала, но актер имеет дело со словами писателей и поэтов и, следовательно, с мыслями, которые вкладывают авторы в свои литературные произведения.

Образно выражаясь, поют ведь не только Мусоргского, Верди… - поют Пушкина, Шекспира и других.

Иногда режиссеров упрекают за то, что они ставят оперные спектакли по либретто... Это, естественно, ошибка - разделять музыку и либретто и акцентировать внимание только на одной из составляющих целостного выразительного средства в оперном спектакле. Недаром установилось понятие - музыкальная драматургия, где под понятием драматургии подразумевается либретто - драматическая пьеса, словесные диалоги.

Многие композиторы (Верди, Даргомыжский, Вагнер, Прокофьев и другие) не только перерабатывали либретто, но часто писали их сами, или, по крайней мере, принимали самое активное участие в составлении либретто, предлагали сценарии либретто и даже переосмысливали литературные произведения (примером могут служить «Пиковая дама», «Царская невеста», «Иоланта», «Кармен», «Фауст», «Риголетто» и другие известные оперы).

Если в исполнении музыкального текста на сегодняшний день у оперных артистов есть определенные достижения, то в работе со словом - масса проблем, первая из них – отсутствие тесной связи между мышлением персонажа, его словами и собственно пением.

«Связь между словами и пением должна быть столь тесной, чтобы текст казался созданным для музыки не меньше, чем музыка для текста», - вот требования великого композитора Глюка - реформатора оперного искусства XVIII века, на много десятилетий вперед определившего пути развития оперы [1].

И вот встает вопрос: как оперному актеру добиться этой связи между словами и пением? Что мешает этому? Какие причины теперь уже в начале XXI века не дают нам профессионально грамотно воплотить заветы великого музыкального драматурга XVIII столетия Кристофа Виллибальда Глюка?

Эту проблему, наряду с другими выдающимися оперными исполнителями, на рубеже XIX и XX веков решил великий русский оперный артист Федор Иванович Шаляпин.

В своих книгах «Страницы из моей жизни», «Маска и душа», письмах и интервью Шаляпин не только высказывает множество оригинальных суждений о своей работе над оперным спектаклем, но и выступает в качестве первооткрывателя некоторых новых, им самим разработанных и опробованных, принципов работы над ролью. Осмысливая их, он волей-неволей становится на путь теоретизирования, рассматривая новые понятия и выдвигая характеризующие их дефиниции. Несомненно, такую работу Шаляпин проделывает спонтанно, так что его определения носят, скорее, вид рабочих терминов, необходимых для продуктивной творческой деятельности.

Рабочие термины Шаляпина, характеризующие его метод работы над ролью, дают нам возможность пойти по его пути и воспользоваться его методами.

Беря на вооружение высочайшие достижения Ф.И.Шаляпина в области исполнительского мастерства, проанализируем методы его работы над ролью по оставленным им в своем литературном наследии теоретическим высказываниям (остающимся до сих пор на положении «terra incognita»!), особенно акцентируя внимание на том, как Шаляпин работал над словом и передачей смысла в опере.

Теоретическое наследие Ф.И.Шаляпина, к сожалению, «...не достаточно глубоко изучено, практически им пользуются весьма поверхностно.

Принципы шаляпинского учения обязательны для всех оперных артистов, он указал (*нам*) путь развития...», - утверждает профессор Б.А.Покровский[2].

Сегодня настало время глубже изучить принципы шаляпинского учения для применения их на практике.

Вначале попробуем ответить на вопрос, почему Ф.И.Шаляпин хотел из оперного театра перейти в драматический (естественно не из-за голоса!). Почему его не устраивала опера?

Шаляпин вспоминает о первых шагах в Императорском Мариинском театре: «Так как сам выступал я не очень часто, то у меня было много свободных вечеров. Я приходил в партер, садился, смотрел и слушал наши спектакли... Эффективно жестикулируют и хорошими, звучными голосами поют певцы и певицы, безукоризненно держа «голос в маске» и уверенно «опирая на грудь», а все как-то мертво или игрушечно приторно»[3].

Анализируя увиденное и услышанное, Шаляпин рассуждал: «...искусство, которому я служу, непонятно мне, не удовлетворяет меня. Я жалел, что не играю в драме, потому что, мне кажется, пение не может выразить так много, как живое слово... и тогда у меня явилась настойчивая мысль: нельзя ли соединить оперу с драмой?»[4]. В данном случае Шаляпин с термином «драма» ассоциировал термин «слово», а «оперу» связывал с «пением», «музыкой».

Эта цитата свидетельствует, что Шаляпин обращал внимание, прежде всего, на проблему значения мысли и слова в оперном спектакле, а негативная оценка уровня исполнения русских опер подтверждает то, что занимает и наше внимание: Шаляпин не понимал, о чем артисты Императорского театра поют, про что играют, а в драматическом театре понимал.

Можно с уверенностью сказать, что Шаляпину в современном ему оперном исполнительстве не хватало осмысленного звучания слова. Его не устраивало однобокое искусство, выделяющее только «чувство», ему нужна была и «мысль». «Что дает мысль пению – слово, что передает чувство – музыка. Только при гармоническом

соединении всех этих элементов [артисты] дают художественное удовлетворение и выделяются из массы в отдельные художественные индивидуальности», – подтверждает К.С.Станиславский раздумья Шаляпина[5].

Вот почему Шаляпин приходит к решению бросить оперу. Но М.В.Дальский наставлял его: «...певцов хороших на сцене немало, но вот артистов, актеров - раз-два и обчелся. А если тебе (*певцу – Н.К.*) дать актерскую суть, то ты весь мир раскачаешь»[6]. Дальский как в воду глядел. Ведь он учил Шаляпина именно «актерской сути», учил сочинять подтексты, мыслить во время пения, и Шаляпин действительно «раскачал» весь мир.

Теперь проследим, как Шаляпину удалось это сделать, т.е. как складывался у него метод работы над ролью-партией.

Поначалу Федор Иванович, как он утверждает, «... более или менее успешно выучивал механически роль, выработав особые приемы запоминания...»[7]. Но «провалы» в роли Руслана в опере М.И.Глинки «Руслан и Людмила» и в роли графа Робинзона в опере Чимарозы «Тайный брак» в Мариинском театре отрезвили его один раз и на всю жизнь: «Урок, который я извлек из этого неуспеха, практически сводился к тому, что я окончательно понял недостаточность механической выучки той или иной роли»[8].

Механической выучке роли Шаляпин противопоставил другой метод: «...сознательная часть работы актера имеет чрезвычайно большое, может быть, даже решающее значение - она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее»[9]. Еще в XIX веке Шаляпин заговорил о том, что «...первоначальный ключ к постижению характера изображаемого лица дает мне внимательное изучение роли и источников, то есть усилие чисто интеллектуального порядка»[10]. Он предлагает иной метод: начинать надо не с упражнений для запоминания, зазубривания партии, а с **занятия интеллектуальной работой**.

Кстати говоря, положение вещей на сегодняшний день изменилось мало. Наш современник, доктор искусствоведения профессор В.Ф.Жданов предлагает при работе над ролью-партией использовать прием составления «Партитуры исполнителя» (запись артистом музыкально-сценического мышления в образе), на основе произведенного анализа музыкальной драматургии, но тут же оговаривается: «Нам кажется, что внедрение «Партитуры исполнителя» в практику обучения артиста как части дипломной работы, хотя и трудное, но возможное дело следующего столетия» (*написано в 1996 г.*)[11].

Далее Шаляпин продолжает: «Усвоив хорошо все слова произведения, все звуки, продумав все действия персонажей, больших и малых, их взаимоотношения, почувствовав атмосферу времени и среды, я уже достаточно знаком с характером лица, которое я призван воплотить на сцене»[12]. Приходишь к выводу, что Федор Иванович не случайно, перечисляя выразительные средства создания роли, на первое место поставил не музыку, а слова. Это не значит, что мы настаиваем на том, что в опере главенствует слово, а не музыка. Это говорит о том, что вначале надо изучить слова, чтобы понять, почему на эти слова композитор положил именно такую музыку, интерпретировал слова так, а не иначе.

Недаром Ф.И.Шаляпин сетовал: «Должен признать с сожалением, что настоящих оперных артистов я за границей видел так же мало, как и в России. Есть хорошие и даже замечательные певцы, но вокальных художников, но оперных артистов в полном смысле этого слова нет»[13].

Эту мысль подтверждает и наш современник – известный московский режиссер, Д.А.Бертман: «Актер в оперном театре - большая редкость. И тенденция ухудшается На Западе, кстати, тоже. Там больше используют, а не создают артистов»[14]

Очевидно, что мы стоим еще перед одним проблемным вопросом: об оперном актере как художнике, создателе сценического образа на материале драматургии оперы и, таким образом, становящемся **соавтором** наравне с композитором и либреттистом.

Прежде, чем перейти к анализу выработанного Шаляпиным метода работы над ролью для создания актерской интонации, где просматривается не просто исполнительство, а **соавторство оперного актера** наравне с композитором и либреттистом, следует поставить вопрос не просто об исполнительской деятельности актера, а об оперном актере как **художнике**.

А чтобы добиться этого, нужно работать по принципу, практически апробированному самим Шаляпиным.

Так что – вперед, к Шаляпину!

Нам не надо придумывать новый метод, его придумал для нас великий Шаляпин, и больше никаких новаторских предложений на сегодняшний день по этой проблеме пока не поступало. Нам надо только изучать этот метод и брать его на вооружение.

А пока мы работаем по тому принципу, который Шаляпин отверг. «Наши певцы,- пишет Б.А.Покровский,- почти не думают об интонации. Иногда у талантливых актеров она рождается сама собой, но специальной работы над интонацией мы почти не проводим»[15].

Работа над ролью-партией у Шаляпина начиналась с раздумий по поводу будущего оперного персонажа, он начинал моделировать художественный образ, как он формулировал – «**сочинять роль**».

Может быть, выражение «сочинить роль» излишне, устарело, стало анахронизмом? Нет, и еще раз нет! В будущем развитии музыкального театра победу в спектакле одержит **интеллектуальный оперный артист**, и выражение Шаляпина «сочинить роль» займет свое место, войдет в повседневный репетиционный обиход, потому что за ним кроется принципиально иной мыслительный подход к созданию оперно-сценического образа, иной практический метод работы над ролью.

Существует мнение, что выражение «сочинять роль» вызывает ассоциации с придумыванием новых слов и музыкального текста. Если это смущает, то всегда можно воспользоваться аналогичным выражением Станиславского – «создать сценический образ».

Конечно, чтобы добиться качественного результата, когда понятны все слова роли-партии и, главное, понятно, о чем поет оперный актер, о чем думает его персонаж, нужна кропотливая работа над ролью.

Так с чего же начинал Шаляпин «сочинять» и учить свою роль? Кстати, Федор Иванович никогда не называл роль «партией». Он всегда говорил: «...я должен петь известную роль»[16].

Употребляя термин «партия» современные вокалисты очень точно понимают, что нужно выучить вокальную строчку. Недаром возникло устойчивое выражение: «Сдать партию дирижеру!» - лучше бы «Проработать партию с дирижером!» (Сдают пустые бутылки!). Вот и сдают вокалисты, а дирижеры принимают, «пустой», не наполненный содержанием – подтекстом, материал и некоторые актеры, к сожалению, не сумевшие как следует проработать с дирижером и режиссером партию, так и продолжают исполнять ее в спектакле. О каком художнике - оперном актере может идти речь?! Шаляпин, употребляя термин роль, понимал его как музыкально-сценический образ,

связанный со словом, психологией, пластикой, а главное - драматургией роли, логикой внутренней действенной линии конкретного персонажа.

Теперь перейдем к практическому вопросу. Какой последовательностью, очередностью работы в изучении и сочинении роли пользовался Шаляпин? С чего начинал, что шло в первую очередь, что во вторую и т.д.?

Из монографии И.И.Силантьевой «Шаляпин, каким его знали книги» мы узнаем, что Федор Иванович тщательно штудировал учебник: «Искусство и этюды выразительного чтения»[17], изучал книги: «Парадокс об актере» Дени Дидро; «Гаррик, его жизнь и сценическая деятельность» (краткий теоретический «урок актерского мастерства») в переводе Т.Полнера с английского, изданный в Лондоне дирекцией театра «Друри-Лейн» в 1741 г. и др.[18]. Список перечисленных книг свидетельствует о грамотной и поставленной на научные (для того периода) рельсы работе Ф.И.Шаляпина над оперно-сценическим образом.

Ф.И.Шаляпин утверждал: «...в правильности интонации в окраске слова и фразы - вся сила пения»[19]. Разберемся, какой смысл вкладывает великий оперный артист-художник в понятие: «правильность интонации», «окраска слова и фразы», что он имеет в виду конкретно? Как добиться этой правильной интонации, как ее понимал Шаляпин; как окрасить слова, чтобы вскрыть секрет, зашифрованный Шаляпиным в этом понятии – «окраска слова и фразы»? Мы понимаем, что выражения Ф.И.Шаляпина надо воспринимать как метафорические. Пользуясь его метафорой, спросим, а как и где добывать «красители», чтобы окрашивать слово: «потемнее», «посветлее», «поярче»? Может быть, это значит, что грустную музыку надо петь «грустно», а веселую – «весело»? Но тогда это будет элементарная иллюстрирующая интонация («композиторская интонация» под копирку).

Из утверждения «в окраске слова и фразы - вся сила пения» ясно, что это - актерское выразительное средство, дополнительный строительный материал, который вносит актер-соавтор в процессе создания и исполнения роли в оперном спектакле. Но чтобы вносить, надо вначале добыть этот строительный материал. Что же это за строительный материал? Как практически им пользоваться и где его добывать? Это, конечно, не значит, что надо пробовать пропевать ту или иную фразу на разные голоса, чтобы найти «правильную интонацию»; пропеть, допустим, «побаснстее», «потеноровее», погромче, потише и т.п. Это бессмысленное занятие - пробовать пропевать на разные голоса слово или фразу, оно ничего не дает... Естественно, не этим занимался Шаляпин в поисках «окраски слова и фразы», в поисках «правильности интонации».

Осмысливая высказанные Шаляпиным постулаты, понимаешь, что для получения «правильной интонации» (т.е. осмысленного звучания слова), для полного сценического результата нужно добавить в авторские (композитора и либреттиста) выразительные средства свои (актерские) выразительные средства (подтекст), т.е. найти еще свою **актерскую** интонацию.

В дальнейшем, чтобы прояснить смысл высказанных Шаляпиным представлений о «правильности интонации», учтем, что в современной практике среди музыковедов, театроведов, дирижеров, режиссеров и актеров употребляются и другие термины: «интонация образа», «действенная интонация», «исполнительская интонация», «актерская интонация». Из-за синонимичности понятий рождается путаница в терминологии, но на наш взгляд, лучшим является термин «**актерская интонация**» (чтобы не сбиваться, мы пользуемся всюду именно этим термином). Этот термин, на

наш взгляд, иллюстрирует чувство «собственности», адресной принадлежности интонации именно оперному актеру.

Нам предстоит определить конкретные пути и методы, ведущие к овладению искусством «актерской интонации». Проблема должна быть оперному актеру понятной и, главное, он должен знать, как ее решать.

Из контекста теоретических высказываний Шаляпина ясно, что для него понятие «правильности интонации» очень объемно, что часто сбивает студентов и актеров. Под словами «интонация», «неверная интонация», «фальшивая интонация» они понимают, что актер сфальшивил, т.е. взял не ту ноту, и наоборот, есть понятие «чистая интонация», т.е. верно спеты все ноты. А Шаляпин вкладывал в понятие «правильности интонации» и характер звучания, и результат найденной мысли и, главное, **подтекст**. Подчеркнем: термин интонация для него - о б ъ е м е н !

Как связаны между собой «актерская интонация» и «композиторская интонация»? Композитор интонирует текст либреттиста, а певец, озвучивая, воспроизводит ее – «композиторскую интонацию». Так чаще всего понимается эта связь. В отличие от драматического актера, который сам придумывает и «композиторскую» и «актерскую» интонации, оперный актер может спрятаться (и очень часто это делает) за «композиторскую интонацию».

Но вот певец точно пропел все ноты, а художественного образа не получилось, осмысленной исполнительской интонации и в помине нет, как сказал бы в данном случае певцу М.В.Дальский, - «интонация получилась у тебя фальшивой». Не хватает каких-то «ингредиентов», нужно еще что-то добавлять. Здесь и вспоминаешь К.С.Станиславского: «В момент творчества слова - от поэта (*либреттиста, НК*), подтекст - от артиста»[20].

Таким образом, мы приходим к выводу, что под «правильной интонацией» Шаляпин подразумевал «актерскую интонацию» - конечный результат поиска осмысленного звучания слов роли (партии). Для себя он называл это понятие просто – «интонация».

Это был не очень удачно подобранный термин, и, судя по высказыванию Шаляпина, он и сам это понимал: «Я разумею интонацию не музыкальную, то есть держание такой-то ноты, а **окраску** голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета»[21]. В практике же дирижеров и певцов «интонация» имеет именно такое значение: держание такой-то ноты: выше, ниже и т.п. Можно всю жизнь петь «тексты» композитора и либреттиста, не внося никаких актерских «красок», а просто только добросовестно выпевая все нотки, педантично выполняя требования строгого ритмического рисунка при исполнении партии, даже преодолевая недостатки дикции, и с протокольной точки зрения не придерешься - выполнены все требования композитора и либреттиста. Но это будет **не художник-артист**, создатель роли, а добросовестный копиист, штамповщик ролей, формалист от искусства (солист-вокалист).

Конечно, композиторы, кроме нотных знаков, указывают нам, как надо исполнять ту или иную партию, как надо петь те или иные фразы, внося в клавир ремарки, нюансы и динамические оттенки: forte, piano, andante, moderato и т.д. Певцы и дирижеры пользуются этими указаниями, но важно понять, что наличие над вокальной строчкой знаков pp или ff есть только сигнал для творчества исполнителя, очередная загадка, которую ему следует разгадать, вернее, исходя из контекста музыкальной драматургии, решить, как актерски интонировать данные нюансы, чтобы «оживить», «очеловечить» оперно-сценический образ.

Механически выполняя требования композиторов (что часто и делается), не вполне понимая, не вникая глубоко, почему композитор поставил именно эти знаки, певец приходит к результату формального исполнения партии. А если пользоваться «почемучками», искать свои актерские «краски», можно надеяться на создание полнокровного художественного результата, осмысленного звучания текста. Таким материалом для необходимых «красок», таким выразительным средством для актера и является **подтекст**. В его поисках может помочь только интеллектуальный труд.

Если актер драмы, к примеру, имеет основой для творчества только текст трагедии Пушкина «Борис Годунов», то актер оперы имеет Пушкина, обогащенного и проинтонированного гением Мусоргского в одноименной музыкальной драме «Борис Годунов» и начинает свое «сотворчество» с ним уже как бы на новом, более сложном этапе синтеза искусства.

Для рождения и утверждения самостоятельной исполнительской «актерской интонации» оперному артисту недостаточно одного только умения, он должен также обладать художественной смелостью и волей.

«Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний»,- утверждает Шаляпин[22].

Федор Иванович был велик тем, что он, собрав в копилку своей интуиции весь опыт предшествующих и сопутствующих ему музыкантов, композиторов, художников и драматических актеров, сконцентрировал в себе тайны **оперного** (вокально-музыкального) **искусства**, отнюдь не подменяя их законами и «правдой» актеров драмы.

Самой весомой из этих тайн был грамотный ответ на требования композитора и тщательно проведенный анализ не только драматургии музыки, но и словесного текста, с целью активного использования авторских красок.

Формально пользоваться авторскими красками - значит игнорировать их образную значимость, тогда актер становится подобен маляру, а не художнику. А малярные работы отличаются от художественных картин тем, что, в первом случае, поверхность мажется одной краской и здесь не надо ни о чем задумываться, а во втором - идет поиск, отбор красок. Художник, задумав писать картину, выбирает художественный материал и инструменты: акварель, масляные краски, темперу и т.д.; думает, как выразить свою идею, какое выбрать выразительное средство, чтобы добиться множества разновидностей оттенков и форм.

По аналогии с живописью, определим, что же является для оперного актера выразительными средствами, а что материалом и инструментами. Но не следует забывать, что живопись – искусство, рассчитанное на моментальное восприятие зрителем,. тогда как оперное искусство (включающее в себя и музыку, и литературу) есть искусство, воспринимаемое во времени. Таким образом, необходим еще один элемент, позволяющий обеспечить единство восприятия, цельность образа и целостность спектакля. Если музыка, слово, смысловой подтекст являются главными выразительными средствами для оперного искусства, то единство их восприятия обеспечивается «правильной интонацией».

А шаляпинская «окраска» отдельной ноты, слова, фразы роли, - это есть поиск выразительных средств.

И чтобы добиться шаляпинской «правильной интонации» (в процессе поиска выразительных средств), используя строительный материал: мысли, нервы, голос, тело, чувства самого исполнителя, актеру необходимо применять так называемые

инструменты – «элементы актерского мастерства» Станиславского, наряду с понятиями-терминами Шаляпина.

Само собой разумеется, что нет никакой возможности запомнить условленное количество и последовательность всех применяемых инструментов (например, словарь терминов Станиславского содержит 97 элементов, как указывают его составители: Н.Балатова и А.Свободин в книге «Система» К.С.Станиславского»)[23]; Шаляпин, как это обнаруживается из его книг «Страницы из моей жизни», «Маска и душа», статей, писем и интервью, обходился не более 20-тью терминами. Это вполне приемлемое количество, которое свободно может воспринять, запомнить и использовать оперный артист и студент консерватории.

Мы не можем обойти вниманием те термины Шаляпина, которые, по нашему мнению, связаны с проблемой мысли и слова в оперном спектакле, и, одновременно, дают представление о методе работы Шаляпина над ролью – при создании правильной «актерской интонации». Тем интереснее рассмотреть некоторые рабочие термины Шаляпина, что в одном из них употреблено слово «интонация». Мы говорим о термине «**интонация вздоха**», который и будет нами рассмотрен вкупе с терминами «**движение души**» и «**тайная подкладка**».

Шаляпин пишет: «Есть буквы в алфавите, есть знаки в музыке. Все вы можете написать этими буквами, начертать этими знаками. Все слова, все ноты... Но... есть интонация вздоха, - как написать или начертить эту интонацию? Таких букв нет»[24]. Как видно, Шаляпин имел в виду именно то, что нельзя обозначить словами в либретто и нотными знаками в партитуре - то, что должен создать, сочиняя роль, и осознанно применять во время спектакля сам актер. При этом данный термин, как и все термины Шаляпина, чрезвычайно образен, иносказателен, призван будить воображение. Так, например, каждому понятно, что «вздохом» человек, скорее всего, реагирует на какое-то событие, произведшее на него определенное впечатление – человек не может удержаться от вздоха. Так что в этом термине содержится и указание на **событие**, и **реакция** (скорее всего, непосредственная и эмоциональная).

Актер, пользующийся термином «интонация вздоха», будет отслеживать события и играть реакцию на них, причем его интонации, как и реакции, будут разнообразны. Не записанная на нотоносце, «интонация вздоха» может означать и такое выразительное средство как пауза, а уж как важно для оперного певца перевести дух, сделать вдох – и говорить нечего. Судя по емкости этого термина, Шаляпин и элементарное набирание воздуха в легкие мог приспособить для художественных целей. Совершенно очевидно, что шаляпинская «интонация вздоха» имеет непосредственное отношение к оценочной функции слова, к мыслительному процессу персонажа. Она может выражаться разнообразными (иногда даже бессвязными) звуками, выказывающими оценку и реакцию на происходящее, когда подтекст этих звуков - «интонации вздоха», сочиненный актером, подразумевает вполне определенные слова, которые произносятся **мысленно** актером, и воспринимаются зрителем, когда он слышит эту «интонацию вздоха».

По «интонации вздоха», слыша и оценивая ее, зритель понимает, какое «движение души» происходит у персонажа в этот момент.

Термин «**движение души**» коррелирует сразу с двумя элементами актерского мастерства «системы Станиславского», - «**задача**» и «**действие**» (соответственно, - «сверхзадача» и «сквозное действие»). Пожалуй, это один из наиболее важных и употребляемых терминов Шаляпина. Бытование этого термина было распространено в

актерской среде, но, очевидно, никто не вкладывал в него такого сложного содержания, как Шаляпин.

Шаляпинский термин «движение души» кодирует комплекс художественных средств, которыми пользуется актер, создавая определенное сценическое (психологическое и физическое) **действие**, зависящее от «душевного изменения». Шаляпин поясняет: «...Движение души... должно быть за жестом... за словом, за каждой музыкальной фразой. Иначе и слова и звуки будут мертвыми»[25]. Фактически, Шаляпин объясняет, чем связаны слова, жесты и мизансцены с музыкой, - они взаимосвязаны «движением души», т.е. он говорит о мыслительном процессе.

Этот термин Шаляпина тесно связан, прежде всего, с такими категориями, как мыслительная и физическая действенность, активность актера и непрерывность процесса его игры на сцене. Уже в самом термине заложено требование играть не состояние (т.е. не «душевное состояние»), не статику, а движение, процесс.

Следующий термин Шаляпина, **«тайная подкладка»**, интересен как с точки зрения его образности и заманчивости (что чрезвычайно важно для оперного актера, обладающего образным мышлением), так и емкости. Этот термин, по нашему мнению, тесно связан с подтекстом, он заставляет задуматься о внешнем и внутреннем (подкладка!), о том, что пытается скрыть персонаж, но надо уметь играть это таким образом, чтобы зритель догадывался, что персонаж скрывает нечто. Пожалуй, термином «тайная подкладка» Шаляпин обозначал наиболее сложные случаи, требующие особого подтекста (не забудем, что термин «подтекст» при Шаляпине еще не возник), т.е. такие случаи, когда «окраска слова и звука» обладает особыми характеристиками, меняющими смысл высказывания, или привносящими свой смысл, не имеющий ничего общего с темой сообщения и конкретной информацией текста. «Тайная подкладка» коррелирует также с такими элементами актерского мастерства Станиславского, как «внутреннее состояние персонажа», «предлагаемые обстоятельства», «сверхзадача» и «второй план» (но термин Шаляпина предполагает, что возможен «третий план», «пятый...» и т.п.). Сразу оговоримся, что этот термин связан с термином «движение души» своей действенностью – «тайная подкладка» может быть у поступка, намерения, процесса зарождения новой мысли и высказывания персонажа. Но если слово «подтекст» по самой своей структуре направлено к тексту роли, то «тайная подкладка» может быть у жеста (в жесте заложена какая-то мысль), мизансцены, поведения персонажа в целом, и, конечно же, у мыслей и слов, произносимых персонажем.

Но всегда встает вопрос, в какой последовательности включать в работу «элементы актерского мастерства» и использовать понятия-термины Шаляпина при создании оперного сценического образа. К.С.Станиславский говорит, что «Искусство управлять этими элементами... умение комбинировать их друг с другом, подставлять, соединять один с другим, требует большой практики, опыта»[26].

А вот как отвечает на этот вопрос другой великий артист и режиссер М.А.Чехов: «Все они тесно связаны друг с другом. Каждый оказывает влияние на остальные, и все проявляют себя одновременно.

Вы можете задать вопрос: какой из элементов самый важный? Никакой. В один момент - этот, в другой - тот. Все они постоянно движутся, изменяются... Они живут друг в друге, взаимодействуют друг с другом, создавая, таким образом, богатый, многосложный внутренний мир вашего героя.

Вы можете задать мне и иной вопрос: а как упомнить все эти элементы во время репетиций или игры? Я отвечу, что нет нужды помнить их, это просто невозможно...

Испробуйте все эти элементы по отдельности и предоставьте... вашему подсознанию слить их вместе... они сливаются сами собой.

Репетируя, работая над каждым элементом в отдельности, вы как бы насыщаете свое подсознание»[27].

Можно назвать такой способ работы с этими «инструментами» над ролью-партией, воспользовавшись терминологией профессора О.В.Далецкого, методом **«естественной саморегуляции»**. Об этом методе Далецкий убедительно пишет в своей книге «Пение», затрагивая сложнейшую проблему звукообразования: «Правилен такой метод, который организует все элементы голосообразования в их органическом единстве, во взаимосвязи. Аналогично взаимодействуют у человека сердце, легкие, почки, печень, кожа. Отключение одного органа смертельно. Неполноценная работа одного из них чревата болезнью»[28].

Понятно, что эти «инструменты» большей частью задействованы одновременно (параллельно), из-за этого, тем более во время репетиций, их нужно детально **проработать по отдельности**, и только тогда они примут участие в процессе **естественной саморегуляции**, что позволит оперному артисту, подобно Ф.И.Шаляпину, создать свою уникальную «**актерскую интонацию**».

1.Пазовский А.М. Записки дирижера. М. 1966, С. 391.
2.Покровский Б.А. Читая Шаляпина. «Советская музыка» № 11, М. 1968. С. 72.
3. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М. 1989, С. 46.
4. Шаляпин Ф.И. Литературное наследие. Т.1. М. 1976, С.129.
5. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т.6. 1994, С. 393.
6. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Алма-Ата. 1983, С.280.
7. Там же, С.276.
8. Там же, С.278.
9. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М. 1989, С.64.
10. Там же, С.67.
11.ЖдановВ.Ф. Артист музыкального театра: принципы формирования вокально-сценического мастерства. М.1996, С.251.
12. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М. 1989, С.65.
13. Там же, С.276.
14. Бертман Д.А. Интервью // Клиент № 5, 17.02. 2000.
16. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М. 1989, С. 65.
17. Силантьева И.И. Шаляпин, каким его знали книги. М. 1997, С.273.
18. Там же, С.86.
19. Шаляпин Ф.И. Литературное наследство. Т.1. М. 1957, С.269.
20. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т.3. М. 1955, С.85
21. Шаляпин Ф.И. Литературное наследство. Т.1. 1957, С.256.
22. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Алма-Ата.1983, С.385.
23. Балатова Н., Свободин А. «Система» К.С.Станиславского» (словарь терминов). М. 1994, С.10.
24. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М. 1989, С.64.
25. Шаляпин Ф.И. Литературное наследство. М. 1976, С.261.
26. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т.2. М. 1954, С.68.
27. Чехов М.А. Об искусстве актера. М. 1986, С.346-347.
28. Далецкий О.В. Пение. М. 2000, С.10.

Л.М.Розенблюм

ШАЛЯПИН ПОЕТ ПУШКИНА

В воспоминаниях Р.Н.Симонова о времени его ученичества в Шаляпинской студии есть замечательный эпизод: «Как-то расхрабрившись я попросил Ирину Федоровну устроить мне беседу с Федором Ивановичем. Такая возможность была мне предоставлена. С большим волнением я подходил к шаляпинскому особняку на Новинском бульваре. Я был принят Федором Ивановичем в комнате на антресолях. Она была такая низкая, что, когда Федор Иванович вставал, казалось, потолок лежит на его плечах. В комнате было много книг. На стенах развешаны портреты с автографами Толстого, Чехова, Горького, рисунки Врубеля, Коровина, Головина и других художников, с кем был связан творческой дружбой Федор Иванович. После приветствий я задал Шаляпину вопрос, который молодые актеры обычно всегда задают своим любимым артистам, которым стремятся подражать: "Федор Иванович, — спросил я, — как вы работаете над ролью?". Шаляпин широким жестом показал на книги»[1].

Жест этот исполнен глубокого значения. Он подчеркивает, какую роль в формировании новаторского искусства Шаляпина играло его истолкование произведений русской и мировой литературы. Именно *литературы*, потому что в операх, написанных на основе классических литературных произведений, Шаляпин неизменно исходил не только из музыки — он пел Глинку, Мусоргского, Чайковского, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Рубинштейна, Гуно, Масснэ..., не только (вернее — менее всего) из либретто — Шаляпин всегда обращался к литературным и даже историческим первоисточникам, создавая характеры своих героев. В этом смысле, говоря метафорически, он "пел" Пушкина и Лермонтова, Гете и Сервантеса.

Уроки Шаляпина, великого реформатора оперного искусства, далеко н е изучены, а иногда и просто забыты в современной опере. Не учтены глубокие, психологически сложные трактовки Шаляпина и нашим литературоведением, находящимся, как правило, в сфере "своего" искусства, а между тем они нередко предваряли те истолкования литературных сюжетов и характеров, которые стали привычными в более позднее время.

О том, как создавал Шаляпин своих оперных героев, каковы были его эстетические принципы, рассказано в известных книгах — "Страницы из моей жизни", "Маска и душа", в многочисленных мемуарных свидетельствах современников, собранных в фундаментальном двухтомном издании "Федор Иванович Шаляпин" (М. 1959–1960). Многие из воспоминаний тогда еще живых современников Шаляпина были написаны специально для этого издания.

Как вспоминал сам Шаляпин, важнейшее значение для формирования его эстетических убеждений имело время (лето 1898 г.), когда он изучал партитуру "Бориса Годунова" "вместе с С.В.Рахманиновым, нашим дирижером"[2]. Именно "Борис Годунов" Мусоргского убедил его в том, что "в опере можно играть Шекспира", что при подготовке одной роли необходимо знать все произведение, "пройти" все партии, освоить целое и исходить из этого целого. И, наконец, что, готовясь к исполнению оперы, написанной на основе великого литературного произведения, нужно обращаться к первоисточнику: «"Борис Годунов" до того нравился мне, что не ограничиваясь изучением своей роли, я пел всю оперу, все партии: мужские и женские, с начала и до конца. Когда я понял, как полезно такое полное знание оперы, я стал так же учить другие целиком, даже те, которые пел раньше». И далее: «Изучая "Годунова" с музыкальной стороны, я захотел познакомиться с ним исторически. Прочитал Пушкина, Карамзина. Но

этого мне показалось недостаточно. Тогда я попросил познакомить меня с В.О.Ключевским"[3]. Шаляпин подробно, с восхищением описывает рассказ знаменитого историка. И потом замечает: «На репетициях оперы, написанной словами Пушкина и Карамзина, недостатки оперной сцены сказались особенно ярко. Тяжело было играть, не получая от партнера реплик в тоне, соответственном настроению сцены. Особенно огорчал меня Шуйский, хотя его пел Шкафер, один из артистов, наиболее интеллигентных и понимавших важность задачи. Но все-таки, слушая его, я невольно думал: "Эх, если б эту роль играл Василий Осипович Ключевский"»[4].

Поразительно, как глубоко проникся молодой Шаляпин главным замыслом пушкинской трагедии. «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей, — писал Пушкин в набросках предисловия к "Борису Годунову", — дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов, Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени»[5]. Пушкин, Шекспир, Карамзин — вот имена, стоящие у истоков того реформаторского переворота, который произвели в оперном искусстве Мусоргский и Шаляпин. Описывая потрясающее впечатление от исполнения Шаляпиным трагической роли Годунова, современники подчеркивали, что, так же, как и у Пушкина, с первого момента появления на сцене Борис — Шаляпин обнажал глубоко скрытое страдание и страх царя, преступившего законы божеские и чем дальше, тем больше понимающего, что никакими благими делами не отмолить великий грех и не предотвратить возмездие. Все вспоминавшие исполнение Годунова Шаляпиным цитируют Пушкина, и прежде всего монолог "Достиг я высшей власти...". Характерно, что и сам Шаляпин приводит в одной из статей заключительные строки этого монолога — напоминание о неподкупном голосе совести. Во время парижских гастролей русской оперы в 1908 г. в газ. "Matin" от 19 мая была напечатана статья Шаляпина "Цветы моей родины", которая оканчивалась так: "Завтра я буду петь во второй раз по-русски на французской земле. Гражданам этой родины свободы я отдам свое сердце. Это будет сердце Бориса Годунова: оно будет биться под одеждами из парчи и жемчуга, сердце преступного русского царя, который умер, замученный своей совестью. Он принадлежит прошлому. Он — один из тех образов, которые вдохновили нашего великого Пушкина, когда поэт писал:

...Но если в ней единое пятно,
Единое случайно завелося;
Тогда беда! как язвой моровой
Душа сгорит, нальется сердце ядом,
Как молотком стучит в ушах упрек,
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста"

Убеждение Шаляпина, что оперный певец не может ограничиваться одной своей ролью, а должен видеть произведение в целом, наглядно проявилось на репетиции оперы Рахманинова "Алеко", где присутствовала актриса О.Гзовская, впоследствии это описавшая: «Опера кончилась. В зале овации. Шаляпин поднимает руки, останавливая

аплодисменты, и идет на авансцену. "Дорогой мой, — обращается он к дирижеру, — каватину надо повторить, получилось не то, позвольте, пропою еще раз и продирижирую. Не обижайтесь, это для общей пользы». Именно — "для общей пользы", потому что в каватине Алеко сосредоточен важнейший для всей оперы смысл.

Федор Иванович пододвигает бочонок на авансцену, — пишет мемуаристка, — и начинает дирижировать вступление. Каватина действительно звучит по-другому. Если в первый раз она выражала мучение ревности, то сейчас она говорит не только об этом. На тихом пиано начинал каватину Шаляпин. Фраза "Весь табор спит" проникнута теплым любовным чувством. Шаляпин выделял слово "табор". Он обводил любящим взором все вокруг. Не раз сидел здесь ночью Алеко, когда табор спал, а рядом с ним была Земфира. Но теперь в душе Алеко нет прежнего покоя. <...> "Земфира неверна! Моя Земфира охладела". Слезы текли по лицу Шаляпина. Перед нами раскрывалась измученная человеческая душа во всем величии своего страдания. Ария кончилась. Идет заключение оркестра. Алеко сидит опустив голову, его плечи вздрагивают от сдерживаемых рыданий. Наконец, он тяжело поднимается и медленно идет, оглядываясь вокруг, точно прощаясь со всем пережитым здесь. И мемуаристка очень точно передает впечатление от каватины Алеко и оперы Рахманинова в целом, обращаясь к эпилогу пушкинской поэмы "Цыганы": "Невольно вспоминаются слова Пушкина в эпилоге:

Волшебной силой песнопенья
В туманной памяти моей
Так оживляются виденья
То светлых, то печальных дней"[6].

Кажется, что "волшебная сила песнопенья" — это и о Шаляпине, вслед за Пушкиным и Рахманиновым оживившим виденья и светлых, и печальных дней. "Замерли звуки оркестра... В зале тишина... И вдруг гром, треск аплодисментов — аплодирует оркестр, аплодируют находящиеся на сцене, аплодирует зрительный зал. Дирижер обнимает Шаляпина, а он обнимает дирижера и со своей замечательной, приветливой, светлой улыбкой благодарит оркестр, кланяется публике, которая неистово выражает свои восторги"[7].

Незабываемым в памяти современников остался образ Сальери, созданный Шаляпиным в опере Римского-Корсакова "Моцарт и Сальери". Режиссер музыкального театра Э.Каплан оставил подробное, до мельчайших деталей, включая жесты и интонации, описание того, как исполнял Шаляпин эту роль. Мемуарист (случай уникальный!) видел этот спектакль двадцать два раза в течение двух театральных сезонов. «Двадцать два раза видел, как совершенное становится еще более совершенным, совершеннейшим, становится такой вершиной, о которой Пушкин говорит устами Сальери: "Какая глубина, какая смелость и какая стройность"». И далее: "Шаляпин! Нет это был Сальери Пушкина, и Римского-Корсакова и Шаляпина"[8].

Как и у Пушкина, в первой же сцене Сальери Шаляпина предстает лицом трагическим: "все оскорблено в нем, все негодует; он не жалок, нет, это большой и сильный, мужественный человек; годы, труд, страдания наложили свою железную лапу, но не сломили его; он сразу же захватывает нас, мы верим ему, он кажется нам красивым — старый, благородный труженик, элегантный даже в домашнем халате, без пудреного парика, с прямыми рыжими волосами"[9]. Но вдруг мягкое звучание голоса сменяется жестким, отчаянным признанием, которое Шаляпин горестно скандирует: "Я сделался ремесленник". Мемуарист пишет: «Шаляпин поднимает свои "ремесленнические" руки

ладонями вверх, с ненавистью шевелит раздвинутыми пальцами ("перстам придал послушную, сухую беглость")». И вновь погружаясь в задумчивость Сальери слышит как-будто кто-то коварный шепнул ему о зависти. «Острыми, колющими ударами, точно гвоздями, вбиваемыми в стену, "нет", "никогда", "знал", "кто", "никто", обрушивается он на невидимого противника". Но уже в следующий момент со всей яростью борца за справедливость он готов признать себя завистником и гневно ополчается на весь неправедно устроенный мир. Мемуарист отмечает: Шаляпин показывал, как все, что за долгие годы накопилось в душе Сальери, "выплеснулось, вырвалось наружу и понеслось неудержимой лавиной, сметая все добродетели, поглощая все святыни прошлого и открывая путь греху"[10]. Центральной, и по композиционному положению и по глубокому трагическому смыслу, была сцена, когда Сальери, уже отравивший Моцарта, слушает его "Реквием". "И вдруг Сальери—Шаляпин плачет... И, хотя плач Сальери подсказан Пушкиным, Шаляпин наполнил эту сцену такой жизнью, правдой огромного художника, что мы снова чувствовали, видели скрестившиеся противоречия Сальери во всей своей непримиримости"[11]. На стене возникала черная тень, и она раздваивалась, одновременно символизируя и Сальери, и "черного человека", явившегося Моцарту. Грех Сальери — в готовности "исправить" мировой порядок ценой преступления. (В этом смысле он, как известно, предвосхитил некоторых героев Достоевского). Мемуарист увидел в образе Сальери, созданном Шаляпиным, "сочетание реалистического и мистического", "вершину актерского мастерства", "характер высокой трагедии".

Прошло сто лет с тех пор, как Шаляпин сыграл и спел своего Сальери, а его истолкование пушкинского сюжета продолжает сохранять живой интерес и для современного театра, и, думается, для историков отечественной литературы.

И, наконец, — Гремин в "Евгении Онегине". "Наконец" — не по хронологии: первое исполнение Шаляпиным этой роли в опере Чайковского состоялось в 1893 году. Дело в том, что такого образа мужа Татьяны Пушкин не создал. В романе не только нет его имени, но ничего не сказано ни о его характере, ни о его чувствах к Татьяне. Известно, что он "родня и друг" Онегина, принадлежит к высшему свету, "что муж в сраженьях изувечен, что нас за то ласкает двор", что он гордится своим браком с Татьяной ("и нос, и плечи подымал вошедший с нею генерал"), — вот, собственно, почти все. В опере, в знаменитой арии Гремин поет о своей "безумной любви" к Татьяне, о том, что "любви все возрасты покорны" и что "ее порывы благотворны и юноше во цвете лет" и "бойцу с седою головой".

Однако стихи Пушкина, с которых начинается ария Гремина, говорят как раз о другом:

Любви все возрасты покорны;
Но юным, девственным сердцам
Ее порывы благотворны,
Как бури вешние полям:
В дожде страстей они свежеют,
И обновляются, и зреют —
И жизнь могущая дает
И пышный цвет, и сладкий плод.
Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвый след:

Так бури осени холодной
В болота обращают луг
И обнажают лес вокруг".

("Евгений Онегин". Глава осьмая. XXIX).

Это "лирическое отступление" непосредственно предваряет строфу XXX, где говорится о внезапно, но поздно вспыхнувшей любовной страсти Онегина:

Сомненья нет: увы! Евгений
В Татьяну, как дитя, влюблен...

Что же значил такой намеренный отход Чайковского от пушкинского текста?

В ту пору, когда создавалась опера (1878 г.), были хорошо известны критические суждения Белинского, а затем Писарева об отказе Татьяны Онегину как поступке, во многом связанном с воспитавшей и окружавшей ее средой: "рабская боязнь общественного мнения" (Белинский)[12], "свет мне противен, но я намерена безусловно исполнять все его требования" (Писарев)[13]. В "Речи о Пушкине" (1880 г.) Достоевский горячо полемизировал с этими взглядами: «Да, верна этому генералу, ее мужу, честному человеку, ее любящему, ее уважающему и ею гордящемуся. Пусть ее "молила мать", но ведь она, а не кто другая, дала согласие, она ведь, она сама поклялась ему быть честною женой его. Пусть она вышла за него с отчаяния, но теперь он ее муж, и измена ее покроет его позором, стыдом и убьет его. А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого?»[14].

Но в опере Чайковского мужу Татьяны отведена особая роль. Он не только любит, уважает свою жену и гордится ею. Ему предназначено понять ее необыкновенность, выразить пушкинский восторг перед Татьяной, пушкинское преклонение перед ней ("и ты, мой верный идеал"). Именно эту связь, по-видимому, чувствовал, исполняя роль Гремина, Шаляпин, освещавший пушкинским чувством непушкинский текст арии.

О.Гзовская рассказывает, как играли эту роль до Шаляпина (да и сейчас нередко бывает так): "На авансцену важно выступал бравый генерал, красовался своим глубоким басом и на низких нотах докладывал торжественно в публику всю свою арию". А вот описание сцены петербургского бала при участии Шаляпина: «Появляется Гремин. Это не важный, напыщенный генерал, нет! Это скромный русский герой, который выделяется среди толпы только своим внутренним величием и простотой. Он не шествует, как все Гремины, а идет, не блистая выправкой. Среди примелькавшихся, наскучивших лиц неожиданно увидел знакомое лицо... Вглядывается, узнает своего друга и направляется к нему. Очень интимно берет Онегина под руку и, прогуливаясь по авансцене, мягко начинает петь свою арию: "Любви все возрасты покорны". Он не поучает Онегина на красивом звуке. Нет, Гремин смущается, что на старости лет полюбил, как юноша. Изредка он переводит свой взгляд на Татьяну, поет свой гимн ей, ее чистоте, ее светлой прекрасной душе. Глубокая уверенность в Татьяне, в красоте ее души звучала в последней фразе:

Она блистает, как звезда,
Во мраке ночи в небе чистом,
И мне является всегда
В сияньи ангела лучистом.

Сколько теплоты вкладывал Шаляпин в эти слова! Да, такого Гремина Татьяна не могла оставить, как бы она ни любила Онегина. Надо было видеть, с какой нежностью и

заботой предлагал Гремин свою руку Татьяне и как бережно вел ее к выходу. В его глазах светились любовь и поклонение[15].

Однажды молодые певцы, готовившие спектакль по опере Рахманинова "Скупой рыцарь" в сезон 1921/22 г. попросили Шаляпина помочь им. "Внимательно выслушав наши жалобы <...>, он прежде всего обратил наше внимание на то, что эта опера речитативна и по характеру близка к драме. Поэтому очень полезно походить на драматические спектакли, классические, посмотреть в них замечательных наших актеров. Посмотреть и подсмотреть у них сокровенное, тайное, великое, думать об этом; с этими думами пойти в Эрмитаж, увидеть эпоху, образы и снова думать, читать об этом, искать и думать...". Уходя на свою репетицию, Шаляпин «через секунду вернулся и, приоткрыв дверь, крикнул нам: "Пушкина, Александра Сергеевича Пушкина не забудьте!" Пусть всегда лежит на столе, под подушкой, всегда, всю жизнь. Без Пушкина не быть русскому искусству"»[16].

---

[1] Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. Воспоминания. В 2-х томах. М. 1959–1960. Т. 2. С. 384. Далее ссылки на это издание: "Ф.И.Шаляпин" с указ. тома и стр.
[2] "Ф.И.Шаляпин". Т. 1. С. 131.
[3] Там же. С. 132.
[4] Там же. С. 133.
[5] Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. М. 1962. С. 300.
[6] "Ф.И.Шаляпин". Т. 2. С. 248.
[7] Там же. С. 249.
[8] Там же. С. 354.
[9] Там же. С. 355.
[10] Там же. С. 359.
[11] Там же. С. 368.
[12] Белинский В.Г. Полн. собр. соч., в 13 тт. М. 1953–1959. Т. VII. М. 1955. С. 498.
[13] Писарев Д.И. Соч., в 4 тт. М. 1955–1956. Т. III. М. 1956. С. 349.
[14] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 26, Л.: 1984. С. 142.
[15] "Ф.И.Шаляпин". Т. 2. С. 251.
[16] Там же. С. 348 и 350.

Г.Н.Ковалева

М.ГОРЬКИЙ и Ф.ШАЛЯПИН

(Новые материалы к истории взаимоотношений писателя и артиста в 1909 году.)

До недавнего времени исследователям, изучающим историю отношений М.Горького с Ф.И.Шаляпиным, были известны лишь 3 документа, характеризующих взаимоотношения писателя и артиста в 1909 г. Это: рекомендательное письмо Горького Шаляпину от января-марта или мая-июня 1909 г. с просьбой послушать голос А.В.Макеева и помочь ему поступить в хор оперы[1], письмо Шаляпина Горькому от 9 (22) июня 1909 г.[2], в котором певец сообщал о предстоящей в феврале 1910 г. премьере оперы Массне «Дон Кихот» и письмо Горького Шаляпину от 29-30 октября (11-12 ноября) 1909 г.[3] с предложением совместной работы с артистом над его автобиографией («я сам напишу твою жизнь, под твою диктовку»[4]). Подготовленные мной к публикации в 7-ом томе «Писем» М.Горького две телеграммы Горького Шаляпину от 8 (21) ноября 1909 г. (одна из них совместно с К.П.Пятницким)[5] и ответная телеграмма Шаляпина Горькому от 11 (24) ноября 1909 г.[6], а также тесно связанные с этими телеграммами дневниковые записи директора-распорядителя издательства «Знание» К.П.Пятницикого от сентября – ноября 1909 г. и фрагменты из его переписки с заведующим конторой издательства «Знание» С.П.Боголюбовым того же периода[7] - позволяют воссоздать неизвестный ранее драматический эпизод из взаимоотношений Горького и Шаляпина поздней осенью 1909 г.

Завязкой этого эпизода послужила тяжелая финансовая ситуация, сложившаяся в «Знании» в первой половине 1909 г. в результате судебных преследований целого ряда изданий, и, в частности, из-за публикации в сборниках «Знания» повестей Горького «Мать» и «Жизнь ненужного человека». Финансовые потери были столь значительны, что привели к значительному сокращению выпуска книг и длительному перерыву в выходе сборников («...7 месяцев не было сборников», - сообщала М.Ф.Андреева Н.Е.Буренину)[8].

Критическое положение дел в «Знании» усугубляли и серьезные разногласия между Горьким и Пятницким по вопросам литературной политики издательства, составу авторов, реорганизации литературных сборников. Опасаясь арестов сборников и трудностей с распространением тиражей, Пятницкий не принял предложения Горького выпускать не беллетристические, а философские и критические сборники, популярную философскую литературу и т.д. Это несовпадение взглядов стало причиной серьезного конфликта между совладельцами издательства. «...Мы разно смотрим на дело и различно понимаем требования времени»[9], - с грустью констатировал Горький в апреле 1908 г.

Конфликт между Горьким и Пятницким особенно обострился в конце 1908 г. после публикации (без ведома Горького) в 25-м сборнике «Знания» повести Скитальца «Этапы»[10]. Возмущение Горького этой публикацией было столь сильным, что писатель решил продать свой пай в «Знании» и потребовал немедленного приезда на Капри Пятницкого с полным финансовым отчетом о состоянии дел в «Знании». Подготовка финансового отчета, подписка о невыезде и необходимость являться на допросы в судебные инстанции, которые вели дела о конфискованных изданиях «Знания», задержали поездку Пятницкого на Капри на 8 месяцев[11]. В конце августа 1909 г. издатель выехал на Капри без разрешения судебных властей. Перед поездкой в Италию Пятницкий встретился с Ф.И.Шаляпиным, рассказал ему о тяжелом финансовом

кризисе «Знания» и заручился согласием артиста на материальную помощь издательству.

Основания надеяться на материальную поддержку Шаляпина у Пятницкого были довольно веские, поскольку издатель был прекрасно осведомлен о финансовой помощи артиста многим общественным начинаниям и издательским проектам Горького[12]. Приехав на Капри 1(14) сентября 1909 г., Пятницкий в тот же день познакомил Горького с положением дел в «Знании», рассказав писателю и о возможности займа у Шаляпина. Беседы с Горьким о финансовой ситуации в «Знании» Пятницкий вел не один день, так как в своем дневнике под датой «с 1 по 10 сентября 1909 г.» издатель зафиксировал основные темы этих бесед»: «Все время уходит на разговоры о делах. Отчеты № 1-89. Личный счет.<...> Авторы. <...> Счета. <...> Долг. <...> О пайщике. Судебные дела. Распространение изданий. Состояние кассы. Должники. Заем у Шал<япина>. Разговоры с Г<орьким>»[13].

Обсудив возможность займа у Шаляпина, Горький и Пятницкий не сразу обратились к артисту за финансовой помощью. В течение двух с лишним месяцев писатель и издатель вместе работали над формированием редакционного портфеля «Знания», готовя к изданию несколько беллетристических сборников, надеясь, что они «живо поправят кассу» («Сейчас я и К<онстантин> П<етрович> сидим ежедневно часов по 14, подготовляя к печати ряд новых изданий, они живо поправят кассу», сообщал Горький Е.П.Пешковой после 21 сентября (после 4 октября) 1909г.)[14]. Одновременно с редакторской работой над сборниками, Горький готовил к публикации и свои новые произведения: «Лето», «Шпион», «Городок Окуров»[15]. Совместная работа с Пятницким над подготовкой сборников помогла Горькому изжить то «обидное чувство отчуждения и отброшенности»[16], которое он чувствовал по отношению к издателю.

Тем временем на Капри регулярно приходили известия от С.П.Боголюбова о финансовом положении «Знания». Известия эти были далеко не радостными. Так, 29 сентября ст.ст. С.П.Боголюбов сообщал Пятницкому: « <...> У нас тоже, что дальше, то меньше остается денег. Ведь книги выходят; за них приходится рассчитываться. А выдачи? Их немало: и Скитальцу, и Скворцову, и Гамсуну, и Ек<атерине> П<авловне> <...>. Опять-таки и бумажники пристают, что наз<ывается> к горлу; уделяю и им частицы. Нашим должникам шлем напоминания. Получаются те же ссылки на застой и безденежье»[17].10 октября ст.ст.: «<...> деньги у меня иссякают, трудно будет изворачиваться».[18] Особенно тревожной показалась Пятницкому информация С.П.Боголюбова в письме от 31 октября ст.ст. «Нервит меня и безденежье, и заботы-неудачи по очередному сборнику. <...> Усердно за это время и набираем, и бумагу тратим, - но это все расходы, а приход плох; вот и приходится нервничать. Пятницы в особенности пытают меня: денег мало»[19].

Пятницкий получил это письмо Боголюбова 7 ноября ст.ст. и в тот же день ознакомил с ним Горького. В результате совещания писатель и издатель приняли решение о займе у Шаляпина. Сведения о письме Боголюбова, о разговоре с Горьким и о решении взять заем у Шаляпина Пятницкий зафиксировал в своем дневнике: «7 ноября. Письмо С<емена> Павл<овича> от 31 октября со всеми страхами. <...> Переговорил о письме С.П. Заём»[20].

На следующий день, 8 ноября ст.ст. 1909 г. с Капри в Москву, в Большой театр, «Артисту Шаляпину» были отправлены две телеграммы. Подлинники этих телеграмм не разысканы; но их тексты сохранились в рукописных копиях К.П.Пятницкого, внесенных издателем в «Книгу записи корреспонденции издательства «Знание»[21]. В первой из них, подписанной «Пешков, Пятницкий», содержалась просьба о заёме

большой суммы денег под проценты и о немедленной высылке 5000 рублей на имя С.П.Боголюбова для «Знания». Вот ее текст: «Просим Вас, Иолу Игнатьевну устроить дело, о котором Петербурге говорил Пятницкий, 20 000, восемь процентов, всевозможные гарантии можно оформить письменно после возвращения Пятницкого. Просили бы теперь перевести 5000 «Знание», Семену Павл. Боголюбову. Будем благодарны. Привет. Пешков, Пятницкий»[22]. Вторая телеграмма – от имени Горького – была краткой и сдержанной по тону: «Очень прошу исполнить просьбу»[23]. В тот же день, Пятницкий записал в дневнике: «8 ноября. А.М. и я пишем Шаляпину о займе»[24].

О телеграфном обращении к Шаляпину с просьбой о займе в 5000 рублей Пятницкий 8 ноября ст.ст. известил телеграммой Боголюбова, подчеркнув конфиденциальность сообщения: «Просим телеграфом Шаляпина выслать Вам немедленно 5000. Не рассказывайте»[25].

9 ноября ст.ст. 1909 г., судя по "Книге записи корреспонденции издательства "Знание"[26] и сведениям из письма Пятницкого Боголюбову от этого же числа[27], Шаляпину были отправлены 2 заказных письма: от Горького и от Пятницкого с обратной росписью. Письма эти не разысканы, но в упомянутом нами письме к Боголюбову Пятницкий подробно изложил содержание отправленных им и Горьким телеграмм и писем Шаляпину. «Еще вчера утром мы дали Шаляпину, в Москву, на Большой театр, телеграмму, две даже телеграммы, - с просьбой немедленно перевести Вам 5000 р.», - писал Пятницкий. И продолжал: «В письме я просил его перевести, если может, больше: 5000-10000 р. Уверен, что он это сделает. Эти деньги дадут Вам возможность спокойно оплачивать счета до выхода первого сборника, который пройдет. Когда я приеду, получим еще». Настоятельно подчеркивая необходимость сохранить в тайне заем у Шаляпина, Пятницкий просил Боголюбова: «Об этом займе никому говорить не надо». Далее издатель сообщал: «В газетах писали, что Шаляпин задержится в Москве. Ему отправлены по адресу – «Москва, Большой театр» –

8 ноября – две телеграммы,

9 ноября – два заказных письма с обр<атной> росп<исью>.

Он должен получить их еще в Москве. Но если бы он приехал в Петербург не получивши, предупредите его об этих телеграммах и письмах»[28].

10 (23) ноября того же года Пятницкий в письме к Боголюбову вновь просит его соблюсти «всевозможную осторожность» относительно ожидаемых «Знанием» денежных поступлений от Шаляпина: «...я предупреждал Вас, - писал Пятницкий, что могут поступить деньги от Шаляпина. Просил бы Вас соблюсти относительно этих денег всевозможную осторожность. Нужно прямо с почты отвезти их на текущий счет «Знания»[29].

11 (24) ноября 1909 г. Боголюбов уведомил Пятницкого: «...от Шаляпина ничего не получил. Газеты извещают, что он будет в Петербурге 18 ноября»[30].

Между тем ответная телеграмма Шаляпина пришла на Капри в тот же день, 11 (24) ноября 1909 г. Отвечая на просьбу о займе, Шаляпин писал: «Теперь невозможно. Иола октябре положила все банк на срок. Напишем подробно письмом»[31]. Подробное письмо Шаляпина с объяснениями нам неизвестно, а телеграмма произвела на Горького, по свидетельству Пятницкого, «убийственное» действие. Отмечая в дневнике подробности этого события, Пятницкий писал 11 ноября ст.ст. 1909 г.: «После обеда приносят телеграмму с отказом Шаляпина. Действие убийственное. <...> Говорю о необходимости второго письма А<лексея> М<аксимовича>. Горький отказывается"[32].

На следующее утро 12 (25) ноября 1909 г. Горький и Пятницкий за завтраком вновь обсуждают отказ Шаляпина и «А<лексей> М<аксимович>, - записывает вновь Пятницкий в дневнике, - говорит, что не может писать Шаляпину»[33].

Взволнованная отказом Шаляпина и реакцией на этот отказ Горького, М.Ф.Андреева, полагая, что отказ Шаляпина от финансовой помощи «Знанию» вызван невозвращенным ею долгом певцу, решает объясниться с ним. Написав проект письма Шаляпину, М.Ф.Андреева предварительно показывает его Пятницкому. "Когда вчера от Вас пришла телеграмма с извинениями, что Вы не можете ссудить деньгами «Знание», писала Андреева, - меня мучительно больно ударила мысль, что я еще не отдала Вам две тысячи, Федор Иванович... Пожалуйста, не думайте, что я не помнила о сроке – Константин Петрович может быть моим свидетелем, что эти деньги у меня были уже приготовлены к отдаче Вам, но тут случилась эта заминка с выходом сборников, мы с Алешей остались без денег, и мне эти приготовленные к отдаче деньги пришлось истратить на жизнь. Но ведь это же временное затруднение, Федор Иванович, я отдам Вам наверное – неужели возможно, чтобы моя неаккуратность – невольная – помешала Вам прийти на помощь «Знанию», тем более, что ведь для Вас в этой услуге нет ни малейшего риска? Извините, что беспокою Вас этим письмом, но ведь должна же я была объяснить Вам, почему я еще не возвратила Вам просто и доверчиво данные мне деньги»[34].Пятницкий, ознакомившись с этим объяснением М.Ф.Андреевой, посоветовал ей письма Шаляпину не посылать: «Иду и говорю, что посылать не нужно»[35]. Продолжив разговор с актрисой на волнующую обоих тему, высказал Андреевой свое недовольство тем, что Горький отказался от повторного обращения к Шаляпину. Назвав этот поступок Горького «изнеженностью», Пятницкий далее записывал в своем дневнике: «М.Ф. защищается. Разговор переходит на неудобство положения. Указываю, как мало считались с моим положением: требование задержать сборники, угрозы газетами, отказ отвечать»[36].

Разговор Пятницкого с М.Ф.Андреевой был продолжен 13 ноября. «Приходит М.Ф., - записывал Пятницкий в дневнике, - Спор об А<лексее> М<аксимовиче>, прав ли, что не хотел писать. Спорили запальчиво. М.Ф. грозится уйти. Говорю, что всегда считал А<лексея> М<аксимовича> хорошим товарищем; но раз он таков, он должен, при данных условиях думать не только о своих неудобствах, но также о пользе дела и положении служащих»[37].

Потрясенные отказом Шаляпина, Горький и Пятницкий не сразу сообщили С.П. Боголюбову о том, что денег от Шаляпина не будет. Пятницкий отправил Боголюбову телеграмму с фразой – «К Шаляпину не обращайтесь» – лишь 19 ноября ст.ст. 1909 г. Телеграмма эта не разыскана, о факте ее отправки в Петербург известно из письма Пятницкого Боголюбову от 22 ноября (5 декабря) 1909 г. В этом письме Пятницкий, подробно информируя С.П.Боголюбова о содержании телеграммы Шаляпина с отказом от финансирования «Знания», в частности, писал: «В № 36 <имеется в виду письмо Пятницкого от 9 ноября 1909 г. – Г.К.> я писал Вам о Шаляпине. Он телеграфировал, что его деньги положены в Банк на срок, поэтому сейчас вынуть нельзя. Поэтому в моей телеграмме от 19 ноября введена фраза: «К Шаляпину не обращайтесь».

Все это, конечно, должно остаться между нами. Ни с кем об этом не разговаривайте»[38]. В этом письме Пятницкий поделился с Боголюбовым и переполнявшими его и Горького чувствами обиды и разочарования от поступка Шаляпина: «Постоянно исполняя чужие просьбы, мы сами в первый раз обратились за одолжением. Мы думаем, что к нашей просьбе можно было отнестись иначе»[39].

Отказ Шаляпина от финансовой помощи «Знанию» заставляет Горького и Пятницкого искать решение выхода из кризисной ситуации, опираясь только на собственные силы. Мерой, способной улучшить материальное положение «Знания» руководителям издательства представляется одновременная продажа XXVII и XXVIII сборников «Знания», которые должны были выйти из печати в начале декабря 1909 г. 28 ноября (11 декабря) 1909 г. Пятницкий, сообщая Боголюбову об этом решении и уверенный в его успехе, признавался: «Я рад, что благодаря двум новым сборникам, Вы получите возможность уплатить долги»[40]. Однако распространение новых сборников «Знания» на книжном рынке в первые дни торговли было не столь успешным, как того ожидали Горький и Пятницкий.

5 (18) декабря 1909 г. Боголюбов извещал Пятницкого о первых итогах продажи XXVII сборника "Знания", включавшего в себя повесть Горького «Лето», повесть Ф.Крюкова «Зыбь», рассказ Бунина «Беден бес» («Птицы небесные») и стихотворение «Сенокос» и еще нескольких изданиях: «Сегодня третий день городской торговли, - сообщал Боголюбов, - итоги печальны: в городе продали менее 2000. Вот получения: в 1-ый день – 700 р., во 2-ой – 250 р. и сегодня – 170 р. Это при нескольких книгах: сборник, 2 т. Милицыной. IX т.Горького. II т.Кондрушкина, книги по физике»[41].

Хотя доходы «Знания» от продажи новых книг были невелики, но и они дали возможность Боголюбову начать выплаты гонораров и расплачиваться с бумажниками.

12 (25) декабря 1909 г. Боголюбов, сообщая об этих выплатах К.Пятницкому, писал: «Это надобно было сделать, чтобы не дать подтверждения слухам: «Знание» зашаталось...» По всем отчетам деньги уплачены сполна: жду только Ваших подтверждений об авансах»[42].

Таким образом, распространение XXVII и XXVIII сборников «Знания» позволило издательству выйти из тяжелого финансового кризиса, но вернуть былую популярность и успех среди читателей «Знанию» не удалось. В 1912 г. Горький, не сумев осуществить свой проект реорганизации «Знания», вышел из книгоиздательского товарищества, а в 1913 г. издательство «Знание» прекратило свое существование.

Но вернемся, однако, в 1909 г., чтобы подвести некоторые итоги. Как видно из содержания приведенных мной документов, отказ Шаляпина от финансовой помощи «Знанию», очень больно и глубоко задел Горького. По-видимому, именно обидой писателя на певца объясняется отсутствие каких-либо контактов между ними в 1910 г. Но и не общаясь с Шаляпиным лично, Горький продолжал внимательно следить за творчеством своего друга. Так, по свидетельству Пятницкого, в мае 1910 г. Горький и Бунин обсуждали на Капри отклики прессы на выступление Шаляпина в специально написанной для него Ж.Массне опере «Дон-Кихот». «Бунин и А<лексей> М<аксимович>, - записывал Пятницкий 5 мая 1910 г. в своем дневнике, - слушаю: О Шаляпине. – Его Дон Кихот»[43].

Личные и эпистолярные контакты Горького и Шаляпина возобновились в 1911 г., когда певец, измученный травлей прессы за эпизод с коленопреклонением, приехал на Капри (в конце августа ст.ст.) и провел там 2 недели в тесном дружеском общении с Горьким и Пятницким[44].

---

[1] М.Горький. Полн.собр.соч. Письма Т.7. М.,2001, С.148. Далее: М.Горький. Письма. Т.7. с указанием страницы

[2] Федор Иванович Шаляпин. Т.1. М.,1976. С.330-331

[3] М.Горький. Письма. Т.7. С. 194-195

[4] Там же, С.195

[5] Там же, С.202

[6] Там же, С.499

[7] Дневник К.П.Пятницкого за 1909 г. и его переписка с С.П.Боголюбовым хранятся в Архиве А.М.Горького при Институте мировой литературы им. А.М.Горького РАН.

Выдержки из этих материалов приведены в кн.: М.Горький, Письма, Т.7. С.499.

[8] М.Горький. Письма. Т.7. С.425.

[9] М.Горький. Письма. Т.6. С.224.

[10]. М.Горький. Письма. Т.7. С.58, 308, 314-315

[11]. Там же. С.400

[12] С первых дней знакомства с писателем Шаляпин принимал самое активное участие в благотворительных акциях, инициатором, устроителем или участником которых был Горький. Вот лишь некоторые факты. Так, по просьбе Горького артист дал 3 благотворительных концерта в фонд постройки народного дома в Нижнем Новгороде (в 1901, 1902 и 1903 гг.), а когда этот дом был построен, Шаляпин, так же, как и Горький, стал пайщиком его театральной труппы; в ноябре 1901 г. Шаляпин по просьбе Горького спел благотворительный концерт в пользу Общества вспомоществования учащимся женщинам; в сентябре 1901 г. Шаляпин одолжил Горькому 1000 рублей, когда писатель, находившийся под надзором полиции, отдал свою пьесу «Мещане» в Московский художественный театр и ждал разрешения цензуры, чтобы получить от театра свой гонорар; в 1903 г. Шаляпин и Горький становятся пайщиками строительства народной школы им.Шаляпина, открытой в 1904 г.; вместе с Горьким Шаляпин принимал участие в судьбе юного поэта Самуила Маршака, взяв на себя материальные заботы об его образовании; в 1908 г., когда Горький был увлечен идеей организации издания «Энциклопедии для изучения России» Шаляпин обещал дать 25 тыс.рублей на это проект и привлечь к его финансированию С.А.Кусевицкого. Издание не было осуществлено, но Шаляпин, по-видимому, делал какие-то взносы в фонд этого проекта, так как в июне 1909 г. певец извинялся перед писателем: «Дорогой мой друже, прости меня также и за то, что с деньгами я не торопился и посылал тебе туго» (Ф.И.Шаляпин. Т.1.С.331). В мае-июне 1908 г. Шаляпин дал 2 тысячи рублей в долг М.Ф.Андреевой для организации Каприйской партийной школы.

[13] М.Горький. Письма. Т.7. С.467

[14] Там же. С.184.

[15] «Ты скоро увидишь – я не преувеличиваю: выйдут три сборника: в одном «Лето», в другом – «Шпион», в третьем – «Городок Окуров» – повесть, только что законченная мной», - сообщал Горький Е.П.Пешковой 25 октября 1909 г. (См.: Горький, Письма. Т.7. С.192). Повесть «Лето» напечатана в 28-м сборнике «Знания»; «Городок Окуров» – в 28-м и 29-м сборниках «Знания»; первые 6 глав повести «Жизнь ненужного человека» (первоначальное заглавие – «Шпион») напечатаны в 24-м сборнике «Знания», окончание повести по цензурным условиям «Знанию» выпустить не удалось. В России полный текст этой повести был опубликован лишь после февральской революции (в 1917 г.) издательством «Жизнь и знание».

[16] М.Горький. Письма. Т.7. С.176.

[17] Архив Горького. П-ка «Зн» – 7-1-80.

[18] Там же, П-ка «Зн» – 7-1- 82.

[19] Там же, П-ка «Зн» – 7-1- 86.

[20] Там же, Д-Пят. 1909.

[21] Там же, П-ка «Зн» – 37а-8, Л.92.

[22] М.Горький. Письма. Т.7. С.202.

[23] Там же. В рукописной копии телеграммы, сделанной К.П.Пятницким, подпись Горького не воспроизведена. Принадлежность телеграммы писателю устанавливается по следующей записи в «Книге записи корреспонденции»: «8 ноября. № 247. Шаляп<ину> от А<лексея> М<аксимовича>, Телегр<амма>» (Архив Горького. П-ка «Зн» 37а-8, Л.92; М.Горький. Письма. Т.7. С.499).

[24] Архив Горького. Д-Пят. 1909

[25] Там же, П-ка «Зн» – 36-1- 46

[26] Архив Горького. П-ка «Зн» – 37а-8. Л.92: «Шал<япину> от А.М. о займе. Зак<азное> с обр<атной> росп<исью>".

[27] Там же, П-ка «Зн» – 36-1- 47

[28] Там же

[29] Там же, П-ка «Зн» – 36-1- 48.

[30] Там же, П-ка «Зн» – 7-1- 88

[31] М.Горький. Письма. Т.7. С.499

[32]Архив Горького. Д-Пят. 1909

[33] Там же.

[34] Андреева М.Ф.Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф.Андреевой. М., 1968. С.693-694.

[35] Архив Горького. Д-Пят. 1909.

[36] Там же.

[37] Там же.

[38] Там же, П-ка «Зн» – 36-1-60.

[39] Там же

[40] Там же, П-ка «Зн» – 36-1-68.

[41] Там же, П-ка «Зн» – 7-1-92.

[42] Там же, П-ка «Зн» – 7-1-95.

[43] Там же, Д-Пят. 1910.

[44] См. об этом в моей статье «Новые материалы к истории взаимоотношений Шаляпина и Горького в 1911 г.» В кн.: Проблемы наследия Ф.И.Шаляпина. М., 1999.

И. А. Ревякина

О М. ГОРЬКОМ: ДВА ЭТЮДА

I. ШАЛЯПИН РИСУЕТ ГОРЬКОГО: КАПРИ, СЕНТЯБРЬ 1911 г.

Три карандашных зарисовки А. М. Горького, сделанных Ф. И. Шаляпиным в сентябре 1911 г. на Капри, опубликованы в 1988 г. в томе "Литературного наследства"[1]. Ни до, ни после этого они не привлекали внимания исследователей и остаются во многом неразгаданными[2]. Тем не менее, рисунки заслуживают пристального рассмотрения. Они, несомненно, показательны, как яркие примеры рисовального стиля Шаляпина: во-первых, психологической выразительности его даже беглых набросков, а кроме того – и определенной гротескности, свойственной эскизной манере артиста. И о том, и о другом немало написано профессионалами-искусствоведами[3], но эти свойства *почерка* Шаляпина-рисовальщика остались не выявленными в отношении данных опытов, по-своему не случайных.

Есть и еще одна причина, не позволяющая оставить шаляпинские зарисовки Горького без внимания. Дело в том, что они не рассматривались в биографическом плане. Рисунки связаны с очень *непростым* приездом Шаляпина на Капри: именно в 1911 г., когда главной целью встречи артиста с Горьким было выяснение отношений после инцидента с так называемым "коленопреклонением". Во всяком случае, один из рисунков[4] — несомненно — отражает *спор* и *несогласие* друзей, искавших понимания и примирения после серьезной размолвки; она отразилась в их июльских письмах за этот год[5]. В дальнейшем изложении это будет обосновано.

Прежде всего – о пластической (графической) изобразительной стороне рисунков. Каждый из них представляет Горького хорошо узнаваемым, но в особом душевном состоянии. Перед нами в одном рисунке писатель – сосредоточенный, задумавшийся, возможно, после чтения вслух, или во время него: речь идет о рисунке с датой 5/18 сентября (Рис.1: 1.1). Сопоставим его с таким свидетельством. В дневнике К. П. Пятницкого (совладельца с Горьким книгоиздательства "Знание"), содержащем очень краткие, но точные записи всего происходившего тогда вокруг дома писателя, под этим числом записано: "Г<орький> читает вслух"[6].

Рисунок с нотной строкой (Рис.1: 1.2) передает иное состояние. Оно соответствует определению "и головой поник" в зачеркнутом Шаляпиным его же шутливом четверостишии: "На острове на Капри / Живет живой старик. / Давно жует он лакри- / цу и головой поник". Хотя у исследователей есть сомнения в датировке рисунка[7], на мой взгляд, он по сходству пластики лица Горького на других рисунках был выполнен в тот же приезд.

Наконец, третий рисунок: с авторской надписью по-немецки "Я не сержусь" (Рис.2). По явной эмоциональности, к тому же — раскованно выраженной, это самый *определенный* набросок: Горький здесь и сердится, и обеспокоен, и недоумевает, т. к., очевидно, встречает возражение. Своеобразная подпись (по-немецки) – "Я не сержусь" – не должна бы вводить "зрителя" в обман по поводу *и авторского*, т. е. шаляпинского, отношения к рассерженному писателю. Однако это случилось. Хотя рисунок бесспорно шаржированный, ироничный, он воспринят горьковедами без учета этого – главного – момента его содержания.

Особый смысл имеет, конечно, реплика-подпись. Она выполнена именно так, как Шаляпин подписывал, размашистым росчерком своей фамилии – наискось, снизу вверх, многие наброски. И эта деталь (подпись) всегда являлась, как общепринято, знаком законченности рисунка. В данном случае перед нами *вместо* подписи-

автографа *надпись-ответ* "Я не сержусь" (по-немецки). Не ясно ли, что рядом с ироничным рисунком она представляет как бы вызов "портретируемому", *перебрасывая* ему *его реплику?* Надпись воспроизводит название романса Р. Шумана (на слова Г. Гейне), который мог исполняться Шаляпиным. Не правда ли, рисунок – это озорная насмешка несомненно уязвленного артиста, который не мог согласиться *даже* с горьковской версией "вины" своего участия в пресловутом инциденте. Ведь во время каприйского пребывания Горький настаивал на необходимости "извинения" Шаляпина перед публикой. Вот что писал он по поводу скорого возращения артиста в Петербург: "...ему надобно будет выступать перед публикой с письмом, в коем он <...> признáет себя виноватым в том, что, растерявшись, сделал глупость <...> признáет возмущение порядочных людей естественным и законным..."[8] Наверняка в том же Горький не уставал убеждать Шаляпина и устно. Это расходилось коренным образом с самооценкой артиста: им была сделана "не глупость", а необходимое в той ситуации, в которой он оказался. Не поддержать товарищей по сцене (хористов,. хлопотавших о повышении их мизерного жалования) Шаляпин не мог. Как не мог выступить и против существующей театральной традиции: коленопреклоненного исполнения гимна. Даже через 20 лет в книге "Маска и душа" Шаляпин вспоминал обо всем этом с волнением: "... решительно заявляю, что никакого чувства стыда или унижения, что я стоял или не стоял на коленях перед царем, у меня не было и в зародыше. Всему инциденту я не придавал никакого значения <...> нет никакого унижения в коленопреклоненном исполнении <...> *ритуала*, освященного национальной или религиозной традицией..."[9]

В дневнике К. П. Пятницкого упоминается о карикатуре И. И. Бродского, которую рвет Горький[10]. Очень вероятно, что она касалась темы "коленопреклонения", т. к. обсуждение этого вопроса продолжалось и волновало окружающих, что объясняет немедленную и резкую реакцию писателя.

Итак, насмешливо-гротескный рисунок Шаляпина имел реальные основания. Он не мог быть "извинением" перед тем, кого "рассердили". Нет, это именно снисходительно-ироничная насмешка над сердящимся Горьким, несогласие с ним, выраженное вполне артистично (с лукавинкой).

Обратим внимание, что каждая из трех зарисовок Горького подчеркивает особые психологические акценты в облике писателя. В том, что это было свойственным рисовальной практике Шаляпина, можно удостовериться также сравнением с другими портретными набросками, которые артист делал в разные годы. В качестве примеров выделим карандашные портреты Н. А. Римского-Корсакова (1908) и А. Н. Бенуа (1917) (Рис.3). Исследователь темы *Шаляпин и художники*[11] относит их к очень показательным. В них запечатлено сходство с портретируемыми, а, кроме того, они психологически достоверны: что-то в одном есть от человека, привыкшего *слушать* (музыканта), а в другом – проницательно *видеть* (т. е. художника). В то же время портреты – не более, чем наброски: все внимание в них – на выразительности лица, остальное лишь бегло обозначено, но это жанровый признак именно набросков. В обоих случаях перед нами — законченные эскизы: они подписаны автором и даже признаны портретируемыми, что удостоверено также их подписями-автографами.

Именно в набросочной рисовальной манере Шаляпина по-особому проявлялся его дар пластической выразительности. Певец-артист был "виртуозом грима" и владел *остротой карандашного штриха*. Даже выборочное сопоставление позволяет подтвердить характерность каприйских рисунков для опытов Шаляпина в этом роде: и в данном случае он делал, как часто в иных обстоятельствах – на отдыхе, в дружеской пирушке, в соревнованиях ли с друзьями-художниками, на литературных чтениях –

свои "маленькие психологические исследования" карандашом. "Все, кто общался с Шаляпиным, — заключает А. Раскин, — отмечали его необычайную внимательность и умение слушать собеседника, как бы впиваться в него, улавливая каждое слово и жест говорящего. Ничто не ускользало от его внимания. Эта наблюдательность сказалась в его портретах литераторов, артистов, антрепренеров"[12].

Подчеркнем еще раз эскизную завершенность каприйских рисунков, хотя и выраженную неоднозначность: один из них подписан, в другом подпись *заменена* шутливой надписью-репликой, а в третьем рисунок дополнен шуточными стихами, что также свидетельствует о законченности. Зачеркнув стихи, певец признал их неудачность, что не отменило опыта в целом.

Эскизное своеобразие зарисовок Горького 1911 г. можно проиллюстрировать рядом сопоставлений. Например, хорошо известен автопортрет Шаляпина в роли Дон-Кихота, рисунок 1914 г. (среди других опытов на эту тему)(Рис.4). Он совсем иной по степени завершенности, психологической проработанности: видимо, такая запечатленность – в тонкой проработке – самых острых деталей образа и всей пластической цельности роли нужна была Шаляпину, как-то входила в его большую сценическую работу. На Капри он делал моментальные зарисовки-наблюдения. Отметим в связи с этим показательную запись из дневника Пятницкого на второй день встречи с артистом: "...Бродский пишет портрет М. Ф. <Андреевой>. <...> Шал<япин> быстро делает мой портрет..."[13] Этот "быстрый" рисунок, видимо, не сохранился, но известен другой, более поздний: портретный рисунок Пятницкого, выполненный Шаляпиным и И. И. Бродским (Рис.5)[14]. Из записи на нем рукой Шаляпина известно, что рисунок был "начат" Шаляпиным и "исправлен" Бродским. Лестный эпитет в адрес портретируемого ("портрет дорогого Константина Петровича"), как и сам факт такого пристального внимания к нему со стороны и артиста, и художника – наглядные знаки уважения. Это и следовало проявить должным образом: закончив рисунок в деталях, сделав его представительным, для чего и потребовались усилия двух исполнителей. Стиль рисунка совсем иной, чем у набросков Горького: моментальных, в которых отмечены разные душевные состояния писателя, что и было предметом наблюдений Шаляпина, дружески и принципиально, по-деловому, общавшегося с ним, для чего он и приехал на Капри, поставив определенные задачи перед своим возвращением в Россию.

Напомним еще раз достаточно сложный биографический контекст рисунков, т. е. характер отношений Шаляпина и Горького в момент этой каприйской встречи, чтобы понять ее итог. После доверительных писем второй половины июля 1911 г. (подробного объяснения Шаляпиным январского эпизода в Мариинском театре)[15] напряженность в отношениях друзей была снята: писатель понял, что был введен в заблуждение нелепой и гнусной компанией прессы против артиста и решил встать на его защиту. Однако какое-то время Горький еще сомневался в благополучии их свидания, откладывал его, но все-таки в конце августа согласился на приезд Шаляпина, что было важно перед возращением его в Петербург. Об этой поддержке Шаляпин и через годы – в "Маске и душе" – вспоминал с благодарностью[16].

В дружеском общении на Капри Горького с артистом были свои шероховатости (писатель не вполне понимал Шаляпина), но главное – справедливость защиты певца от новых вероятных нападок на родине – стало для писателя очевидным. Это видно по записям в дневнике К. П. Пятницкого, по переписке самого писателя. Несколько неожиданно, но с предельной смелостью Горький начал "защиту" с письма А. В. Амфитеатрову, хотя он-то и являлся одним из самых рьяных организаторов травли Шаляпина. Горький призывал его пересмотреть свою позицию[17], на что Амфитеатров,

"столь свирепо радикальничающий" "прямолинейно и – напоказ" (как заметил Горький в одном из писем к Е. П. Пешковой[18]), оказался не способен. Возможно, что Горький и не рассчитывал на друга-журналиста, но посланием к нему он заявлял принципиальность собственной точки зрения: *за* Ф. И. Шаляпина, "человека символически русского", "и можно и следует подраться"[19]. Как и встречей с артистом, этой перепиской (хотя и частной) писатель уже гласно вставал на сторону певца.

На Капри Шаляпин приехал уже охваченный планами своей ближайшей творческой работы на императорской сцене, его беспокоила возможность новых отзвуков того "шума", который радикальствующая и черносотенная пресса подняла в начале года. Размышления артиста, его драматические переживания разделили каприйские друзья. Эта общая взволнованная настроенность давала и "сюжеты" для картинок-наблюдений, которые Шаляпин, как всегда попутно, делал в карандаше. Не случайно он изобразил своего друга-писателя в борении разных чувств: то готовности на что-то значительное, то в явном взрыве несогласия, то углубленным и печально-озабоченным. В самом выборе "сюжетов" зарисовок четко проявлялось и отношение артиста-художника: дружеского тепла, интереса, лукавой иронии, спора, но — не спокойной уравновешенности.

В чем же не соглашались друзья, в чем заключалась их обоюдная "рассерженность" друг на друга? Шаляпин считал себя нравственно и профессионально правым, искал именно такой оценки своего поведения. Горький подходил к случившемуся исключительно с социально-педагогической точки зрения. Ради защиты Шаляпина он готов был к нападению на несправедливое "общественное мнение" и, попутно, даже на критику самого артиста. На Капри созревает план выступления с *открытым письмом* для печати. Горький пишет резкое, почти боевое *послание другу*, фактически публицистическую статью, по поводу "шума, поднятого вокруг Шаляпина". В нем писатель-буревестник развенчивал "российских моралистов", клеветавших на "артиста-самородка", за их подлость и трусость перед лицом власти и возвеличивал певца и артиста, видя в нем "удивительно целостный образ демократической России"[20]. Послание было поручено опубликовать, однако в случае необходимости, Н. Е. Буренину (большому другу Горького, с которым Шаляпин только что познакомился на Капри).

Боевой настрой горьковского послания, при всей искренней и праведной горячности в защите артиста, мог сыграть отрицательную роль – детонатора нового общественного "шума" вокруг уже давних событий (начала года), потерявших свою остроту. Вероятно, и это являлось предметом обсуждений на Капри.

К счастью, ожидаемых осложнений не произошло и публикации открытого письма не потребовалось. Успех первого же спектакля "Бориса Годунова" с участием Шаляпина устранил те опасения, которые были у самого артиста и его каприйских друзей, а значит – планы "защиты" оказались излишними. Но, несомненно, что пребыванием на Капри Шаляпин получил ту моральную и, что важно, *гласную* поддержку, в которой очень нуждался перед возвращением к сценической деятельности в новом сезоне.

Сентябрьские дни 1911 г. на Капри запомнились благодарно не только Шаляпину, но и всем, с кем он тогда виделся. Как и в другие посещения острова, артист восхищал близких и даже малознакомых людей (кто побывал в доме Горького) своим пением в дружеском кругу. Вскоре после отъезда Шаляпина Горький напишет об этом одному из друзей так: "Пел Ф<едор> — сверхъестественно, страшно: особенно Шуберта "Двойник" и "Ненастный день" Корсакова. Репертуарище у него расширен

очень сильно. Изумительно поет Грига и вообще северных. И – Филиппа II. Да вообще – что же говорить – маг."[21]

Были тогда и встречи с художниками, и сеансы соревновательного рисования. В частности, Шаляпина рисовали И. И. Бродский и О. Бегас. О работе первого можно судить по сохранившейся фоторепродукции[22]. В дневнике Пятницкого упоминается, что Шаляпин рассказывал, среди прочего, о своем друге-художнике К. А. Коровине. Вполне возможно, что речь также шла о совсем недавно написанном портрете Шаляпина, который был выполнен Коровиным в июле 1911 г. во французском городке Виши. Этот, ставший потом известнейшим, портрет артиста – одна из лучших работ Коровина. Каким, в каких обстоятельствах рисовал он Шаляпина? Тревожные переживания по поводу "инцидента" сопровождали артиста и в успешных выступлениях заграницей: там однажды какие-то русские эмигранты позволили себе освистать знаменитого соотечественника. Коровин был одним из тех верных друзей певца, которые поддерживали и одобряли его в самые неприятные моменты всей этой истории. Коровинский портрет Шаляпина именно 1911 г. воссоздает облик артиста и человека в самых мажорных, радостных тонах. Перед зрителем предстает человек-красавец, жизнелюб, подлинный "сын гармонии" в пушкинском смысле. Может быть, этот особый колорит портрета рождался отчасти как отражение внутреннего сопротивления Шаляпина тому мелочному, что омрачало его самочувствие в это время и что, чутко уловил Коровин. Может быть, этим вызван и едва заметный проблеск грусти в глубоком взгляде Шаляпина на коровинском портрете.

В конце концов, в своем триумфальном возвращении к творческой работе на русской императорской сцене осенью 1911 г. Шаляпин опирался прежде всего на собственную правоту и талант, чем он противостоял всем злостным нападкам, на самом деле, бессильным. Друзья немало рассказывали о Шаляпине, что нередко неудачи и даже недоразумения, выводившие его из себя, сильно задевавшие, каким-то образом обостряли его артистическую самоотдачу: в таких обстоятельствах он пел и играл еще блистательнее[23]. Может быть, и очередные успехи Шаляпина, в осеннем сезоне 1911 г., при исполнении роли Бориса Годунова в Москве – в Большом театре, а также при постановке – в качестве артиста, певца и режиссера – знаменитой "Хованщины" на сцене Мариинского театра в С.-Петербурге, тоже вобрали в себя, как бы рикошетом, то недоброе, что пришлось ему пережить в начале года и что он сумел *преодолеть* своим гением.

---

1. Литературное наследство. Т. 95. М., 1988. С. 341, 343, 873.
   Рисунок, помещенный на с. 873, впервые опубликован А. М. Марченковым в "Литературной газете" (1973. 14 февраля).
2. См. попытку истолковать один из рисунков в статье автора данной работы в сб.: Проблемы наследия Ф. И. Шаляпина. М., 1999. С. 119-120.
3. См. кн.: Раскин А.Г. Шаляпин и русские художники. Л.; М., 1963.
4. ЛН. Т. 95. С. 341.
5. Горьковские чтения. 1949-1952. М., 1954. С. 15-16.
6. См.: Шаляпин в гостях у Горького на Капри в сентябре 1911 г. Из дневника К. П. Пятницкого / Публикации и комментарии Е. Г. Коляды // ЛН. Т. 95. С. 474-476.
7. Публикаторы рисунка в томе "Литературного наследства" сочли дату неопределенной, отнеся его к 1911-1913 гг. См. С. 873.
8. Архив А. М. Горького. Т. 14. М., 1976. С. 220.
9. Шаляпин Ф. И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. М., 1989. С. 264-265.
10. ЛН. Т. 95. С. 476.
11. Раскин А.Г. Шаляпин и русские художники. С. 134-135.
12. Там же. С. 135.
13. ЛН. Т. 95. С. 474.
14. Там же. С. 804.

15. Горьковские чтения. М., 1954. С. 16-21.
16. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. С. 267.
17. ЛН. Т. 95. С. 339.
18. Архив А. М. Горького. Т. 9: Письма к Е. П. Пешковой. М., 1966. С. 123.
19. ЛН. Т. 95. С. 339.
20. Горьковские чтения. М., 1954. С. 62, 63.
21. Горьковские чтения. 1953-1957. М., 1960. С.
22. См. ее: ЛН. Т. 95. С. 339.
23. См. об этом немало поразительных эпизодов в воспоминаниях Коровина: Коровин К. А. Шаляпин. Встречи и совместная жизнь. Рассказы о Шаляпине. М., 1993.

См. также репродукции портрета Шаляпина 1911 г., выполненного Коровиным, в указ. кн. А Раскина, между стр. 64 и 66 (в цвете и черно-белом воспроизведении); описание портрета см.: Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1966. Т. 6 С. 40-41.





Рис.1 – М.Горький. Рисунки Ф.И.Шаляпина

1.1. Под изображением – авторская подпись и дата «Ф.Шаляпин. Capri.18/5 сентября 1911 г.»

1.2. Сентябрь 1911 г. Под рисунком зачеркнуто шутливое четверостишие Шаляпина. Внизу - нотн строка



Рис.2. М.Горький. Рисунок Ф.И.Шаляпина. Капри, Сентябрь 1911 г. Слева внизу – авторская подпись по-немецки «Я не сержусь» (название романса Р.Шумана на слова Г.Гейне из цикла «Любовь поэта»)



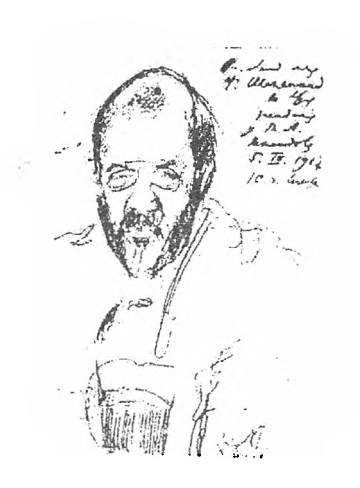


Рис. 3 Рисунки Ф.И.Шаляпина

3.1. Н.А.Римский-Корсаков. 1908 г. Снизу – подписи его и Шаляпина

3.2. А.Н.Бенуа. 5 марта 1917 г. Сверху справа – запись Бенуа о времени и месте зарисовки



Рис.4. Ф.И.Шаляпин. Автопортрет в гриме Дон Кихота с подписью и датой: «Ф.И.Шаляпин. 26 февр 914. СПб»

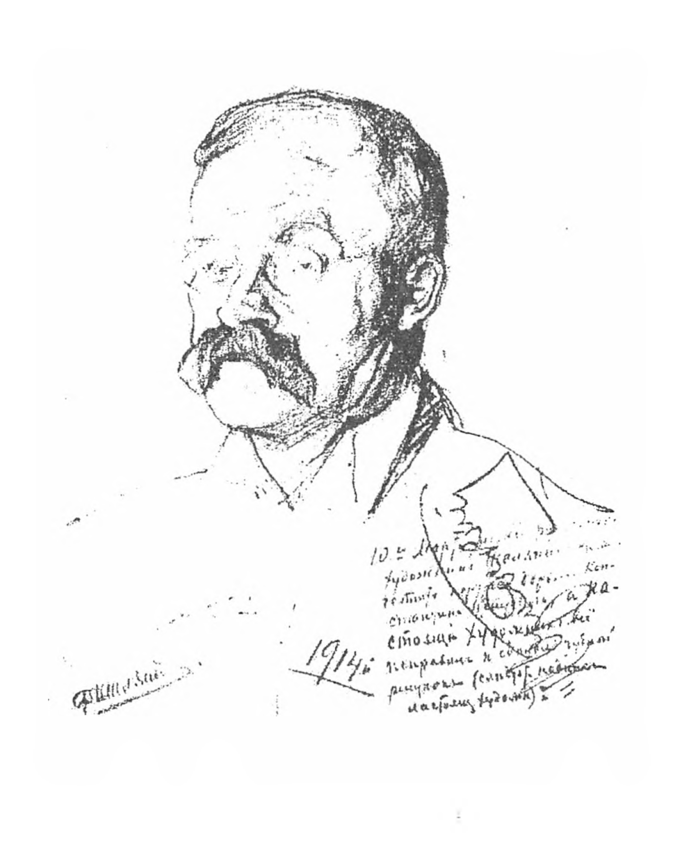


Рис.5. К.П.Пятницкий. Рисунок Ф.И.Шаляпина и И.И.Бродского. Слева подпись «Ф.И.Шаляпин» и текст его рукой: «10-го марта некий рукоблудный художник Шаляпин начал чертить портрет дорогого Константина Петровича, а настоящий художник все исправил и сделал чудный рисунок (следует подпись настоящего художн.): «На тексте – подпись «И.Бродский» и дата «1914-й».

II. ПО СТРАНИЦАМ КНИГИ "МАСКА И ДУША"

Книга Ф. И. Шаляпина о его "сорока годах на театрах" "МАСКА И ДУША" — вышла в 1932 г. в Париже. Но и сейчас, уже через определенную историческую даль, из XXI века, она жгуче интересна: правдивой исповедью гениального оперного артиста, ведь чрезвычайно богатой была эта "душа". Сейчас несомненно, что воспоминания Федора Ивановича с самого начала являлись *обреченными* на успех. Это не значит, что они не встретили негативного отношения.

Воспоминания не приняла советская сторона расколотой русской культуры как книгу, написанную эмигрантом. Только отрицательно отзывался о "Маске и душе" М. Горький. Обидно читать его рассерженные, непримиримые отклики (в письмах современникам: Р. Роллану, П. П. Крючкову)[1]. Они несправедливы. Мог ли ожидать это Шаляпин? Наверняка, хотя в первую очередь адресовался к *другим русским*. Тем, которые вместе с ним оказались *за рубежом*. Однако Шаляпин считал себя вправе сказать *свое слово* и о Горьком, давнем друге, хотя их отношения к этому времени были серьезно "омрачены" (273).

Замысел воспоминаний Шаляпина своеобразен особым сцеплением рассказа о себе, исповеди, и отстаивания правды о пережитом, т. е. полемики. В предисловии певец подчеркивал именно это в своей позиции: "...я стремился прежде всего к полной правдивости" (54). Шаляпинский образ Горького тоже *по-особому правдив*. Певец не скрывал "полноты" своих отношений со знаменитым писателем и большим человеком: и того, что их сближало многие годы, и того, что подчас разъединяло, что становилось предметом полемики. Каков же шаляпинский "портрет" Горького, в чем артист соглашался с другом многих лет, а с чем спорил?

"Маска и душа" – вторая книга мемуаров Шаляпина. Первую — "Страницы из моей жизни", написанную в 1916 г. при содействии Горького, он считал "внешней и неполной биографией" своей жизни: в ней не было "художественной эволюции" его исканий (54). В новом опыте Шаляпин хотел рассказать именно "аналитическую биографию своей души и своего искусства" (Там же), выделяя две главных темы – театра и России. Такая укрупненность задач вполне отвечала личности певца и артиста. Современники высочайшим образом расценивали его необычайный успех "на театрах", видя в нем самом историческую фигуру русской культуры, целую эпоху ее развития. Приведем лишь одно из признательных воспоминаний такого рода – писателя А. Седых, свидетеля поздних триумфов Шаляпина уже в эмиграции: "В жизни знал я только одного подлинного гения. Это был Шаляпин. Всем щедро наградил его Господь: голосом – единственным в мире по силе и красоте, внешностью необыкновенною, умом острым, талантами разнообразными. Стал он первым в мире певцом и великим актером — ведь трудно сказать, что в "Борисе Годунове" больше волновало, — пение или игра Шаляпина? Богата Россия талантами, но скольким из них удается развиться и не заглохнуть в полной безвестности? А вот Шаляпин не погиб. Поднялся из самых народных низов, пришел из Суконной слободки, чтобы дать миру, по выражению Стасова, "радость безмерную".

Впервые услышал я Шаляпина в Париже. Было это в 23 или в 24 году. Шаляпин только недавно выехал из России и дал свой концерт в Большой Опере.

На эстраду, как-то по-особенному закинув голову, вышел радостно и уже победоносно улыбавшийся гигант, и зал грохнул от рукоплесканий, словно поднялся на встречу певцу мощный океанский вал... Все в нем было как-то празднично и необычайно: крупная, красивая фигура, бледное лицо, высоко зачесанный кок светло-

золотистых волос, белесоватые ресницы, резко вычерченные и слегка трепещущие ноздри... Голос его в эти годы был еще молодым, сильным, — это был даже не голос, а какой-то удивительный инструмент, при помощи которого артист умел передавать тончайшие душевные переживания... Так печально звучала "Элегия", что слезы сами собой наворачивались на глаза, и нельзя было поверить, что этот же самый артист будет петь "Воротился ночью мельник" и изображать подвыпившего мужичка и его сварливую женку, что к концу первого отделения он перевоплотится в старика-гренадера, идущего из русского плена, и как грозно, как величественно будут звучать заключительные аккорды "Марсельезы"! Много пел в этот вечер Шаляпин. И "Ночку", такую простую, задушевную народную песню, и страшную, сатанинскую свою "Блоху", и "Как король шел на войну". Сколько жалости и нежности вкладывал Шаляпин в строфы о бедном Стасе, над которым шумит и колосится рожь... Вышел я из Оперы как пьяный и потом долго шел пешком, через весь ночной Париж, к далекому студенческому кварталу, и все не мог совладать с охватившим меня волнением"[2].

Творческая биография Шаляпина складывалась в пересечениях и встречах с десятками значительнейших людей русской культуры. Шаляпин сумел "населить" свои мемуары яркими образами – подчас эскизными, но отчетливо точными – даровитейших певцов, художников, писателей, меценатов. На страницах книги не просто мелькают имена – С. Т. Морозова, С. И. Мамонтова, С. В. Рахманинова, К. А. Коровина, В. А. Серова, Римского-Корсакова и многих других. Мастерскими штрихами Шаляпин оживляет их через жесты, в сценах встреч, через запомнившиеся фразы, представляя мимолетное поистине существенным. Не случайно первую часть воспоминаний заключает обобщающая глава "Русские люди". Это своеобразный групповой портрет талантов своей эпохи, дань благодарности товарищам по художественному ремеслу. Какие в этом портрете разнообразные лица! Начинает Шаляпин с размышлений о "корнях" — народных, крестьянских — тех русских купцов и промышленников, которые в несколько поколений стали знаменитыми, обратились к культурной деятельности на свой страх и риск: "собирая" картины и таланты, открывая музеи и театры. Не случайно в главе как бы лишь на один миг возникает лицо Л. Н. Толстого, когда он слушал "Старого капрала" А. С. Даргомыжского в исполнении молодого певца и смахнул "скатившиеся у него две слезы" (153). Нашел в главе свое место и небольшой рассказ – рядом с именами известными – о театральном парикмахере Федоре Григорьеве, друге артиста "даровитом мастеровом", без "скромной профессии" которого высокое сценическое искусство было бы неполным.

Творческий путь Шаляпина воплотил существенные искания эпохи "серебряного века" на театральных подмостках. Тут и сценическая новизна "живой театральной правды" именно XX века, во всех тончайших оттенках психологизма, и в то же время сочетающая подлинность с символической обобщенностью. Едва ли Шаляпин имел равных себе в слиянии того и другого! Его герои поражали и неотразимой правдой, и масштабной значительностью, будь то Мельник, Годунов, Мефистофель... Тут и стремление к синтезу искусств: в содружестве с музыкантами и художниками. Об этом не однажды сказано. Например, в связи с подготовкой партии Олоферна в "Юдифи", Грозного в "Псковитянке". Воплощение образа древнего ассирийского сатрапа сблизило певца с В. Серовым, который готовил художественно-постановочную часть оперы, а поиски красок для роли Ивана Грозного – с Виктором Васнецовым (104-109).

Несомненно, что разнообразие и масштабность того, как представлена Шаляпиным театральная жизнь времени, делает воспоминания историческими. В более

широком смысле это надо отнести ко второй части книги, где в последовательной смене глав – "Katуны", "Под большевиками", ""Любовь народная"", "Горький", "На чужбине" – Шаляпин воссоздавал пересечение своей человеческой биографии с главными общественными событиями рубежа двух столетий и начавшегося XX века. В главе "Кануны" (о времени общественного подъема 1900-х гг. и революции 1905 г.) впервые и возникает имя Максима Горького, когда певец разъясняет свою причастность – при исключительной привязанности к искусству – к тем общественно-политическим событиям, которые определяли настроения "передовых" людей эпохи, отношения между властью и обществом. "Если я в жизни был чем-нибудь, так только актером и певцом. Моему призванию я был предан безраздельно, — скажет Шаляпин, признаваясь далее: — От политики меня отталкивала вся моя натура. Может быть, это было от малого знания жизни, но всегда и во всем меня привлекали черты согласованности, лада, гармонии. На неученом моем языке я всегда говорил себе, что лучшая наука, высшая мудрость и живая религия – это когда один человек умеет от полноты сердца сказать другому человеку: "Здравствуй!.." ... Религиозные распри, национальные соперничества, патриотические бахвальства, партийные дрязги казались мне отрицанием самого ценного в жизни — гармонии..." (167-170). Жизненным кредо Шаляпина, "служителя муз" (по слову Пушкина), было требование свободы творчества и неотъемлемый от этого другой императив — свободы человеческого выбора в самом большом и самом малом: в симпатиях ли к людям, близким и далеким, тому или иному политическому порядку. И в этом ему был близок Горький.

Когда Шаляпин говорит о главном в своих отношениях к творчеству, политике, людям, т. е. неравнодушии к добру и злу, о духовной независимости, неприятии насилия, потребности быть великодушным к слабому, он — вольно и невольно — пользуется пушкинским языком, его как бы "формулами" и о высших человеческих ценностях, и обязанностях "певца", призванного быть "сыном гармонии". Пушкинскими произведениями пронизана деятельность Шаляпина. Это он, артист и певец, открыл для оперного искусства, русского и мирового, "Бориса Годунова" М. П. Мусоргского; он один, самозабвенно исполнял "Моцарта и Сальери" Н. Римского-Корсакова; он пел "Скупого рыцаря" С. В. Рахманинова, "Каменного гостя" А. С. Даргомыжского. Неизменно восхищал Шаляпин современников своей интерпретацией романсов на стихи поэта. Особое место, наиважнейшее, отводил "Пророку". Им нередко открывал, на "высокой ноте", свои концерты. Пушкинское отношение к творческому призванию, разные оттенки пушкинского гуманизма были органично усвоены артистом, стали частью его мироотношения[3]. И эту преданность Шаляпина гармоничности в жизни и искусстве, восприятие им большой — пушкинской — традиции русской культуры, "добрых чувств" и красоты, ценил Горький. Шаляпин подчеркнул понимание этого другом-писателем. Задумавшись над парадоксом — своим неприятием политики и в то же время горячим сочувствием русским социалистам, "замечательным людям" (как он их называет), мечтающим о лучшем для своего народа, — Шаляпин вспоминал одну из встреч с Горьким на Капри: "Может быть, во мне и есть некоторое зерно артистического анархизма. Но это, во всяком случае, не равнодушие к добру и злу. К жизни я относился горячо. Многим, наверное, покажется неожиданным мое признание, что в течение почти двух десятков лет я сочувствовал социалистическому движению в России и едва ли не считал себя самого заправским социалистом! Отлично помню, как, гуляя однажды ночью с Максимом Горьким на этом чудном Капри, я, по ходу разговора с ним, вдруг спросил его: — Не думаешь ли ты, Алексей Максимович, что было бы искреннее с моей стороны, если бы

я вступил в партию социал-демократов? ... Горький посмотрел на меня в тот вечер строго и дружески сказал: — Ты для этого не годен. И я тебя прошу, запомни один раз навсегда: ни в какие партии не вступай, а будь артистом, как ты есть. Этого с тебя вполне достаточно" (170-171).

Горький стал для Шаляпина связующим звеном с "мужественными" и "искренними людьми" которым казалось, что "когда-нибудь революция сметет несправедливый строй и на место него поставит новый, на счастье русскому народу" (174). Шаляпин выделил свою, особого рода, солидарность с Горьким: "Это он своим страстным убеждением и примером скрепил мою связь о социалистами, это ему и его энтузиазму поверил я больше, чем кому бы то ни было и чему бы то ни было другому на свете" (Там же). Тут же отметит Шаляпин и популярность Горького как писателя в кругах творческой интеллигенции: "Помню, что впервые услышал я имя Горького от моего милого друга С. В. Рахманинова. Было это в Москве. Приходит ко мне однажды ... и приносит книгу. — Прочти, — говорит. — Какой у нас появился чудный писатель. Вероятно, молодой.

Кажется мне, это был первый сборник Горького: "Мальва", "Макар Чудра" и другие рассказы... Действительно, рассказы мне очень понравились. От них веяло чем-то, что близко лежит к моей душе. Должен сказать, что и по сю пору, когда читаю произведения Горького, мне кажется, что города, улицы и люди, им описываемые, — все мои знакомые. Всех я их видел, но никогда не думал, что мне может быть так интересно пересмотреть их через книгу..." (174-175).

Хорошо запомнились Шаляпину встречи с Горьким в августе 1901 г. в Нижнем Новгороде, куда он приехал петь в Большом ярмарочном театре. Писатель слушал тогда в его исполнения Ивана Сусанина в опере "Жизнь за царя", Галицкого в "Князе Игоре". Их общение переросло в дружбу, о чем с волнением вспоминалось Шаляпину и через 30 лет: "То он приходил ко мне в театр, даже днем, и мы шли в Кунавино кушать пельмени, любимое наше северное блюдо, то я шел к нему в его незатейливую квартиру, всегда переполненную народом. Всякие тут бывали люди. И задумчивые, и веселые, и сосредоточенно-озабоченные, и просто безразличные, но все большей частью были молоды и, как мне казалось, приходили испить прохладной воды из того прекрасного источника, каким нам представлялся А. М. Пешков-Горький.

Простота, доброта, непринужденность этого, казалось, беспечного юноши, его сердечная любовь к своим детишкам, тогда маленьким, и особая ласковость волжанина к жене, очаровательной Екатерине Павловне Пешковой — все это так меня подкупало и так меня захватывало, что мне казалось: вот, наконец, нашел я тот очаг, у которого можно позабыть, что такое ненависть, выучиться любить и зажить особенной какой-то, единственно радостной идеальной жизнью человека!" (175)

Искренняя, восторженно-идеальная причастность Шаляпина к "гуманитарным устремлениям" передовой части русского общества начала XX в. вызвала особый род его деятельности. Он стал давать общедоступные концерты. Для рабочих и неимущих они являлись фактически бесплатными, а немалые сборы, за счет продажи части билетов состоятельной публике, певец передавал рабочим организациям. Общедоступные концерты Шаляпина получали исключительный общественный резонанс. Газеты писали, что они "зажигают массу" (320), а этого "греха" ему не могли простить представители власти: гастрольные поездки Шаляпина подчас сопровождали особые циркуляры, призванные воспрепятствовать его выступлениям, имевшим якобы "признаки революционной пропаганды" (180).

Один из самых ярких общедоступных концертов Шаляпина состоялся в апреле

1906 г. в Киеве. И через четверть века помнил артист, как он пел по просьбе рабочей публики "Дубинушку", а ее припев единым порывом раздавался из зала: "— Эй, дубинушка, ухнем! — подхватили 5000 голосов, и я, как на Пасхе у заутрени, отделился от земли. Я не знаю, что звучало в этой песне — революция или пламенный призыв к бодрости, прославление труда, человеческого счастья и свободы... Конечно, все дубины, которые подымаются "на господ и бояр", -- я их в руке не держал, ни в прямом, ни в переносном смысле. А конца гнета я желал, а свободу я любил и тогда, как люблю теперь"" (188).

Воодушевленное исполнение Шаляпиным, "солистом Оперы Его Императорского Величества" рабочей песни "Дубинушка" стало знамением времени. "Потрясающую силу" "умного", "неисчерпаемого голоса" Шаляпина в самых разных его проявлениях знал и ценил Горький. Не случайно об этом сказано на страницах последнего горьковского создания — в "Жизни Клима Самгина", где изображено и одно из самых знаменитых исполнений взрывоопасной "Дубинушки" среди событий октября 1905 г.[4] Помнил это стихийное, импровизированное выступление и Шаляпин: "Пришлось мне петь однажды "Дубинушку" не потому, что меня об этом просили, а потому, что царь в особом манифесте обещал свободу. Было это в Москве, в огромном ресторанном зале "Метрополя"... Ликовала в этот вечер Москва! Я стоял на столе и пел — с каким подъемом, с какой радостью!

Не каждый день человек радуется одному и тому же" (189).

Свой горьковский портрет Шаляпин продолжает и в главе "Под большевиками". Но если воспоминания о давнем окрашены радужно, светло, то здесь сама тональность рассказа меняется. Осуществление революции (на первой "фазе" освободительного движения она пробуждала надежды на лучшее) "обернулось" в русской действительности другой стороной: ""свобода" превратилась в тиранию, "братство" — в гражданскую войну, а "равенство" привело в принижению всякого, кто смеет поднять голову выше уровня болота, ... и "любовь к будущему человечеству" вылилась в ненависть и пытку для современников" (241). Трагедия революционного разрушения прежней России вызвала огромное число откликов — дневниковых, публицистических, художественных. Среди самых ярких — очерки И. А. Бунина "Окаянные дни", повесть И. Шмелева "Солнце мертвых". Свидетельства Шаляпина не могли не перекликаться с ними по существу (это и определяло жесткость неприятия книги с советской стороны[5]). Однако воспоминания Шаляпина и здесь отражали его артистический опыт. Шаляпин продолжал *свою тему* — пути художника: в повседневности революции он, артист, получивший полноту признания, не находил условий свободы творчества, именно *свободы* о как непререкаемого закона такого рода деятельности. Классовый, партийный диктат — "приказы по армии искусств" — были неприемлемы для творческого духа Шаляпина, как и многих других выдающихся представителей русского искусства: все они оказались за пределами любимой родины.

И в революционные годы Шаляпин немало встречался с Горьким. Фигура писателя активнейшей общественной позиции очень заметна в это время. "Буревестник", призывавший революцию, оказывается в оппозиции к ней, не принимая разгула жестокости, наступления на культуру. Эту *особую роль* Горького начальных лет революции отмечал и ценил Шаляпин. Уже по поводу "первых дней господства новых людей" артист вспомнит о горьковском "потрясении" убийством бывших членов Временного правительства А. И. Шингарева и Ф. Ф. Кокошкина, о хлопотах писателя о немедленном освобождении других арестованных министров. Не забудет Шаляпин упомянуть и о том, что Горький вступился за великих князей и добился от В.

И. Ленина согласия на их освобождение, хотя эти усилия были сведены на нет торопливой жестокостью чекистов в Петрограде, учинивших скорый расстрел.

Справедливость шаляпинского признания гуманистических усилий Горького первых революционных лет получает особую ценность на фоне той борьбы против писателя(что было частью сопротивления эмиграции большевизму, его идеологии), которая велась и в 1920-е, и в 1930-е гг. И. Бунин, Л. Андреев, З. Гиппиус, Д. Мережковский, Е. Чириков, А. Амфитеатров и многие другие развенчивали общественную деятельность Горького после событий Октября. С хлесткой оскорбительностью писал Чириков: "Смердяков русской революции"[6]; "травил" писателя (так уязвленно считал сам Горький[7]) "король русского фельетона" А. Яблоновский[8]. Конечно, представители левого фланга эмиграции находили аргументы в защиту писателя. М. Слоним, Д. Лутохин, Г. Адамович, Н. Оцуп писали о нем как "крупном" художнике, не забывая его гуманной позиции в самые беспощадные дни революции, ценя его культурные инициативы[9]. Тем не менее одну волну нападок на Горького в эмиграции сменяла другая. Поездки писателя в 1928 г. и в последующем в СССР, а затем и возвращение на родину вызывали новые всплески негативного отношения. О нем стали писать как о "бессловесной пешке", пособнике красного террора[10]. В 1932 г., несколько позднее книги воспоминаний Шаляпина, был напечатан один из самых злейших антигорьковских фельетонов А. Яблоновокого "Кавказский пленник"[11]. Талантливый сатирик не жалел острословия, чтобы унизить и свести на нет значительность имени, теперь уже окончательно *советского* Горького: и "без Ягоды" он "ни охнуть, ни вздохнуть", и "особняк Рябушинского" — "дом свиданий для сношений высших сановников партии с недоразвитой интеллигенцией", и наступила "позорная и гнусная старость", и т. п.

Обо всем этом хорошо знал Шаляпин и, конечно, сознательно избрал позицию "полной правдивости": таков его верховный принцип, всех воспоминаний (54), а в числе прочего — и о Горьком. В бунинских характеристиках Горького в 1920-е гг., в "Окаянных днях", в многочисленных статьях-заметках на злобу дня ("О Горьком", "Об Эйфелевой башне", ""Страна неограниченных возможностей"", "Горький о большевиках" и др.), были и отступничество от прежних дружественных отношений с писателем, и резкий негативизм, не согласующиеся с реально бывшим. У Шаляпина этого не встретить. Только после смерти Горького многие из представителей русской эмиграции, особенно те, кто знали писателя лично, были связаны общими делами, например, в культурных проектах первых советских лет, стали писать о нем с большей долей объективности. Нельзя не упомянуть В. Ходасевича или Г. Федотова[12]. Немного смягчился в своей непримиримости даже Бунин[13]. Шаляпину не нужно было этого печального рубежа, он — одним из первых — заговорил о Горьком достойно, правдиво, с подлинной объективностью, не забывая доброго, лучшего в отношениях с ним, человеческих, художнических, общественно-гражданских. Так проявлялся огромный художнический дар Шаляпина: быть правдивым. Однако это заключало и выбор определенной общественной позиции.

Есть в воспоминаниях и страницы явно полемичные, содержащие защиту Горького от эмигрантской критики и намеренной напраслины. Так, не однажды "разоблачали" Горького как чуть ли не расхитителя национальных ценностей. Злостной и упорной обвинительницей выступала З. Гиппиус. Сплетням, кажется, верил даже Б. Зайцев[14]. Для Шаляпина этот вопрос был совершенно ясным и он заговорил о нем далеко не случайно с первых страниц главы "Под большевиками": "Кто-нибудь скажет: такой-то — подлец, и пошла писать губерния. Каждый охотно повторяет "подлец" и

легко держит во рту это слово, как дешевую конфетку. Так было в то время с Горьким. Он глубоко страдал и душу свою, смею сказать, отдал жертвам революции, а какие-то водовозы морали распространяли слухи, что Горький только о том и думает, как бы пополнить свои художественные коллекции, на которые, дескать, тратит огромные деньги ... Горький действительно увлекался коллекционированием. Но что это было за коллекционирование! То он собирал старые ружья, какие-то китайские пуговицы... Для него это были "произведения человеческого духа"" (210).

Постоянно в эмиграции обсуждался вопрос об отношении Горького к интеллигенции. Шаляпин и в этот важный спор вмешивается — "на стороне" писателя, говоря о его "высоком понимании призвания интеллигента", подтвержденном смелой и решительной деятельностью: "Не раз я видел Горького впереди всех с открытой грудью..." (274-275). В гуманной роли Горького Шаляпин видел благородство больших жизненных целей и отвечающие им личные достоинства писателя: "В роли заступника за невинно арестованных Горький выступал в то время очень часто. Я бы даже сказал, что это было главным смыслом его жизни в первый период большевизма. Я встречался с ним часто и замечал в нем очень много нежности к тому классу, которому угрожала гибель. По ласковости сердца он не только освобождал арестованных, но даже давал деньги, чтобы помочь тому или другому человеку спастись от грубой силы и бежать за границу" (209).

Не однажды обращался Шаляпин к теме, как он определял, "искреннего и серьезного", "выдающегося литературного таланта" Горького. И эти страницы воспоминаний, при всей их органичности, обладали определенной полемической заряженностью. Например, против писаний З. Гиппиус или Ю. Айхенвальда, которые нередко повторяли тезис о давней "исчерпанности" горьковского дарования. Айхенвальд реанимировал эту идею, еще дооктябрьских времен, в неприятии новых горьковских произведений, составивших книгу "Заметки из дневника. Воспоминания"[15].

Стремясь сказать о своем друге "полную правду", Шаляпин и во многом спорил с ним, причем по вопросам кардинальным. Глава первой части воспоминаний "Русские люди" — сокровенная, ключевая. Шаляпин через все пережитое несет веру в духовное богатство и возможности русских людей, причем на всех "этажах" жизни. За этим позитивным содержанием главы скрывается однако пласт полемики, прежде всего, с Горьким: с его позицией по отношению к крестьянству, его взглядом на русский национальный характер, с его историческим и классовым выбором в пользу нового пролетарского государства. Горьковские публицистические очерки "О русском крестьянстве" (1922) явились поддержкой пролетарской власти, которая одна только и могла справиться с *русской жестокостью*, т. е. самой стихией национального характера, как считал писатель. Казалось бы, Шаляпин, говоря о "крови" и "жестокости" большевизма, перекликается с Горьким, и он видит общую — народную — причастность к противоречиям октябрьской эпохи: "В том соединении глупости и жестокости, Содома и Навуходоносора, каким является советский режим, я вижу нечто подлинно российское. Во всех видах, формах и степенях — это наше родное уродство... в большевизм влилось целиком все жуткое российское мещанство с его нестерпимой узостью и тупой самоуверенностью. И не только мещанство, а вообще весь русский быт со всем, что в нем накопилось отрицательного" (240-241, 242), Тем не менее в размышлениях Шаляпина присутствуют, по меньшей мере, две линии полемики. Он выделяет именно "революционную жандармерию", фанатизм сторонников "нового мира", их неумеренность ("они должны рвануться в будущее семимильными шагами"

— 241), видя в этом основу необычайной обостренности противоречий первых советских лет. Горький признавал равную степень ожесточения: и "красных", и "белых", оправдывая вместе с тем крайние меры умиротворения со стороны первых.

Самобытен Шаляпин также в понимании сложности, антиномичности "русских людей". Точке зрения на тяжесть, темноту крестьянской жизни, гнет "кулаков", он явно противопоставляет положительные начала народной жизни. Одобрительно представляет Шаляпин как бы родословную того "российского мужичка", который станет купцом и промышленником и будет играть "первенствующую роль" в течение "полустолетия, предшествующего революции" (146). Даровитость, трудолюбие, мастеровитость, сметливость, терпение, ум — все это восхищает Шаляпина в "деревенском облике" будущего "московского туза торговли и промышленности" (147). Такое понимание *корневых* свойств русского крестьянства и национально-русского характера Шаляпин, будучи сам "из народа", явно противополагал советскому пропагандистскому мифу о корыстно-собственнической природе мелкой буржуазии в деревенском обличьи: "С точки зрения последних течений мысли в России, он — "кулак", преступный тип. Купил дешево — кого-то обманул, продав дорого — опять кого-то обманул... А для меня, каюсь, это свидетельствует, что в человеке есть, как и подобает, ум, сметка, расторопность и энергия. Плох для жизни тот человек — хотя "поэтически" привлекателен, — который, подобно неаполитанскому лаццарони, лежит на солнышке и лениво греется..." (147).

Сосредоточенность Шаляпина на положительных свойствах народного характера — и в "российском мужичке", и в "русском купечестве" — содержит также спор с Горьким. Такие его произведения, как "О русском крестьянстве", "Заметки из дневника. Воспоминания", документально-публицистические по своему характеру, обращенные к вопросу об особенностях нашей революции, в *критике негативного* в национальной жизни — "жестокости", обыденности "грязного, скучного, озлобленного, преступного", изображением "талантливых" русских людей как "людей для анекдотов"[16] — подчас перехлестывали через край. Все это вызывало очень острое обсуждение в эмиграции. Особенно ожесточенная дискуссия разыгралась вокруг очерков "О русском крестьянстве". Характерным было мнение о них А. Яблоновокого в статье "Волки и овцы". Он утверждал: зверства нашей "звериной эпохи" (т. е. революции) нельзя, как то делает "г-н Горький", "поставить на счет народа-палача и народа-мучителя", возводя в "святые" русской революции "ее идейных вождей"[17]. Несомненно, и Шаляпин включился в эту полемику. Прежде всего, противополагая тому, с чем он не мог согласиться, свою — позитивную — точку зрения. А кроме того, и не скрывая принципиальных отличий своих взглядов. В конце главки о Горьком встречаем именно такое заявление, тем более подчеркнутое, что Шаляпин адресует его писателю, активно утверждающему в 1930-х гг. основы советского строя. Вспоминая давнее восхищение своего друга И. Д. Сытиным ("простой мужик, а какая сметка, какой ум, какая энергия и куда метнул!"), Шаляпин добавит немаловажное: "Действительно, с чего начал и куда метнул. И ведь все эти русские мужики, Алексеевы, Мамонтовы, Сапожниковы, Сабашниковы, Третьяковы, Морозовы, Щукины, — какие все это козыри в игре нации. Ну а теперь это — кулаки, вредный элемент, подлежащий беспощадному искоренению!.. А я никак не могу отказаться от восхищения перед их талантами и культурными заслугами. И как обидно мне знать теперь, что они считаются врагами народа, которых надо бить, и что эту мысль, оказывается, разделяет мой первый друг Горький..." (277).

К моменту работы над воспоминаниями "по дружбе" артиста и писателя

"прошла глубокая трещина". Шаляпин признавался: "Среди немногих потерь и нескольких разрывов последних лет, не скрою и с волнением это говорю, — потеря Горького для меня одна из самых тяжелых и болезненных" (277). Объяснению произошедшего и посвящена небольшая главка "Горький".

В ее начале Шаляпин возвращался ко всему дорогому для себя в Горьком — человеке, писателе, деятеле. С огромным уважением относился Шаляпин к чувству "внутренней свободы", присущему Горькому, помнил и ценил любовь писателя к себе. И все-таки разрыв произошел.

Первым поводом стал отказ артиста вернуться в Россию, хотя Горький был настойчив в уговорах. Вторым моментом обострения несогласий все еще друзей явился инцидент защиты Шаляпиным своих авторских прав за границей (на переиздание первой книги воспоминаний) Шаляпин вынужден был отстаивать эти свои законные права против "бесцеремонного отношения советской власти" к ним (277). Возникло судебное разбирательство. Хотя оно имело частный характер, вмешательство прессы, советской и эмигрантской, придавало ему скандальную политическую окраску. Горький печатно выступил против Шаляпина, оспаривая его права распоряжаться книгой, в создании которой он сам принимал участие[18]. В личном обращении — резком и несправедливом — он высказал оскорбительные оценки Шаляпина и его близких. Письмо Горького от 9 августа 1930 г., на которое артист не ответил, и стало рубежом в их дружбе[19].

На заключительной странице главки "Горький" Шаляпин объяснял суть разрыва: исчезло взаимопонимание, а вопрос о судебном "иске" и разном к нему отношении только проявил принципиальность расхождений: "Я думаю, что чуткий и умный Горький мог бы при желании менее пристрастно понять мои побуждения в этом вопросе. Я, с своей стороны, никак не могу предположить, что этот человек мог бы действовать под влиянием низких побуждений. И все, что в последнее время случалось с моим милым другом, я думаю, имеет какое-то неведомое ни мне, ни другим объяснение, соответствующее его личности и его характеру.

Что же произошло? Произошло, оказывается, то, что мы вдруг стали различно понимать и оценивать происходящее в России ... на общей нам правде прежних лет мы уже не сходимся... Я продолжаю думать и чувствовать, что свобода человека в его жизни и труде — величайшее благо. Что не надо людям навязывать насилу счастье... Я продолжаю любить свободу, которую мы когда-то крепко любили вместе с Алексеем Максимовичем Горьким..." (277)

Шаляпин не принял классово-исторических приоритетов в жизни и искусстве, с которыми оказался связанным в это время Горький. Его обращения к певцу по поводу "иска", положившие предел их дружбе, писались уже волей писателя-политика, потому в них и отразилось "пристрастное", как справедливо это воспринял Шаляпин, понимание его "побуждений". Лучшее в общении друзей связано с их художническими интуициями, любовью к русскому искусству, преданностью его высочайшим целям и потому является драгоценным достоянием отечественной культуры. Даже утратив в Горьком близкого человека, Шаляпин продолжал ценить его как крупную творческую личность. Книга "Маска и душа" — одно из несомненных тому свидетельств. Искренним потрясением отозвался Шаляпин и на смерть Горького, сказав в некрологе с величайшим уважением о "главной страсти" писателя — его любви к России: "В Горьком говорило глубокое сознание, что мы все принадлежим своей стране, своему народу, и что мы должны быть с ним не только морально — как я иногда себя утешаю, но и физически, всеми шрамами, всеми затвердениями и всеми горбами"[20]. Что

касается Горького, то он, отказавшись от личных отношений с Шаляпиным, яростно отринув его книгу "Маска и душа" (иначе и быть не могло: советский писатель не мог принять исповеди эмигранта[21]), продолжал восхищаться творческим гением певца и артиста. Именно это он выразил, воссоздавая в "Жизни Клима Самгина" ни с чем не сравнимое исполнение Шаляпиным "Дубинушки" в знаменательные "дни свободы" 1905 г.[22]

1. Подробнее об этом – в статье М. Иванова "О Шаляпине" // Шаляпин Ф. И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. М., 1989. С. 21. Далее ссылки на это издание даются в тексте: в скобках указываются страницы.
2. Седых А.М. Ф. Шаляпин // Седых А. Далекие, близкие. М., 1995. С. 132-133.
3. См. об этом в сборнике статей по итогам научной конференции, посвященной юбилею А. С. Пушкина и состоявшейся 26-28 мая 1999 г. в Доме-Музее Ф. И. Шаляпина: "Душа в завстной лире..." М., 2000.
4. Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. М., 1974. Т. 22. С. 646-649.
5. См. об этом в фельетоне М. Кольцова "Маска и человек" // Правда. 1932. 24 декабря; см. в указ. статье М. Иванова // Маска и душа. С. 19.
6. См. его брошюру с таким названием – София, 1921. Многочисленные выступления И. Бунина см. в изд.: Бунин И. А. Публицистика 1918-1953 годов. М., 1998; изд. 2-е – М., 2000.
7. Это признание встречаем в одном из писем Горького к Е. П. Пешковой // Архив А. М. Горького. Т. 9. М., 1966. С. 234.
8. Он не однажды выступал по поводу горьковских документально-публицистических очерков "О русском крестьянстве"; см. об этом: Ревякина И. А. Максим Горький (1868-1936). "О русском крестьянстве" // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940). Т. 3: Книги. Часть 1. М.: ИНИОН, 1999. С. 253-257.
9. Полемика вокруг книги Горького "Заметки из дневника. Воспоминания" захватила журналы "Воля России" (Прага) и "Современные записки" (Париж): Ревякина И. А. "Заметки из дневника. Воспоминания" // Там же. С. 257-259.
10. См. статью Осоргина М.А. "Вернувшемуся Горькому" // Дни. Париж. 1928. 28 октября; перепечатка: Сегодня. М., 1994. 5 июня.
11. Возрождение. Париж, 1932, 27 сентября. О том же писалось в "Социалистическом вестнике".
12. См.: Ходасевич В.Ф. Горький // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1997. Т. 4. С. 151-182; 348-375; Федотов Г. П. На смерть Горького // Федотов Г. П. Защита России: Статьи 1936-1940 гг. из "Новой России": Полн. собр. соч. Г. П. Федотова: В 6 т. Париж, 1988. Т. 4. С. 38-43.
13. Такова его позиция в статье "Горький" (1936) // Указ. изд. 410-416.
14. См. ее дневники "Черные трагедии"; см. воспоминания Б. Зайцева "Братья-писатели".
15. См. об этом: Ревякина И. А. Книга М. Горького "Заметки из дневника. Воспоминания" в критике русского зарубежья // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература: Серия 7. Литературоведение: РЖ. 1999. М., ИНИОН, № 2. С. 165-166.
16. См. очерк "Городок" // Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. Т. 17, М., 1973. С. 14.
17. Сегодня. Берлин, 1922. 22 октября.
18. Подробно об этом – в комментариях к главе "Горький", составленных В. И. Гармашом // Маска и душа. С. 353-356.
19. Письмо опубликовано в кн.: Горьковские чтения. 1949-1952. И., 1954. С. 47-48.
20. Шаляпин Ф. И. Об А. М. Горьком // Последние новости. Париж, 1936. 10 июля; Горьковские чтения. 1949-1952. С. 67-68.
21. Негативная оценка книги дана в не отправленном письме Горького Шаляпину от 17 января 1933 г., опубликованном в двухтомнике: Ф. И. Шаляпин: Литературное наследство. Письма. Воспоминания. Статьи / Под ред. Е. А. Грошевой. М., 1957-1958.
22. См. примечание 3.

Э. В. Соколова

Ф. И. ШАЛЯПИН КАК СИМВОЛ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920-х - 1930-х гг.

Изгнаньем из страны родной
Хвались повсюду как свободой
М. Лермонтов

Не уступить. Не сдаться. Не стерпеть.
Свободным жить. Свободным умереть.
Ценой изгнания все оплатить сполна.
И в поздний час понять, уразуметь:
Цена изгнания есть страшная цена.
Дон-Аминадо

Представителям русской эмиграции, в рядах которых оказались философы и поэты, писатели и музыканты, артисты и ученые, сегодня посвящаются многие публикации - статьи, монографии, исследования, книги. Но, несмотря на это, мы еще так мало знаем об этих людях - изгнанниках, разбросанных по всему свету, сумевших сохранить в своем сердце родину-Россию, которую они любили и куда стремились всю свою жизнь.

Едва ли найдется страна, в которой сегодня нельзя было бы встретить потомков русских эмигрантов первой волны. И это не случайно. Ибо покидая Россию, оседали они в Болгарии и Югославии, Чехии и Германии... Но многие из них стремились во Францию, в Париж. Здесь, в Париже, "русское общество в изгнании" обретало свой подлинный смысл. Чтобы понять такое стремление русских эмигрантов осесть именно в Париже обратимся к истории. В 1917 г., когда свершилась Октябрьская революция в России, исполнилось ровно 200 лет с момента, положившего начало русско-французской дружбе. В 1717 г Петр I впервые побывал во Франции, открыв моду на путешествия в Париж. Вслед за Петром I туда устремились русские дворяне, купцы, студенты. Для русских, как писал в своей книге "Французская культура в России" известный славист Эмиль Оман, посетить Париж было все равно, что для мусульманина - Мекку. Со своей стороны и Франция проявляла достаточный интерес ко всему русскому. Оттуда в Россию тянулись архитекторы, ученые, артисты, портные, гувернеры, учителя. Мода на все французское укоренилась в России на долгое время. Французский язык стал фактически вторым, после русского, языком в обществе. Даже война 1812 г. и вторжение наполеоновской армии лишь на время прервали эту дружбу. После окончания войны 1812 г. царь жалует французам, захотевшим остаться в России, вольную, землю, корову и жену, а также освобождает от налогов на 10 лет. 30 марта 1814 г. Франция восторженно приветствует Александра I, въезжающего в Париж. Франция уживается даже с казаками, разбивавшими биваки на Елисейских полях и в Булонском лесу.Период 1880-1917 гг. можно смело было назвать "золотым веком" в отношениях двух стран. В 1912-1913 гг. в Париже, в Сорбонне, по инициативе Эмиля Омана и Эрнеста Дени была создана франко-славянская ассоциация, ставшая с 1919 г. Институтом славяноведения. С 1901 г. на улице Сорбонны, 16 существует Высшая русская школа общественных наук. Русские студенты спешат учиться в Сорбонне. Среди них - М. Волошин, Н. Гумилев, М. Цветаева. В Париже оседают многочисленные русские художники. Накануне первой мировой войны на территории Франции было официально зарегистрировано 35 016 поданных российской империи,

Непосредственно после Октябрьской революции лишь очень немногие уезжали из России. Это были те, кто рассчитывал в Европе "переждать бурю". Большинство же стало покидать Россию в период гражданской войны или сразу после нее. И, конечно, ехали они

в Париж. Поначалу их именовали политическими беженцами, а затем - прочно и навсегда назовут "русскими эмигрантами", словосочетанием, наиболее точно отражающим всю драму вынужденного изгнания. Как пишет в своей книге "Привет эмигранта, свободный Париж" писатель Борис Носик, по подсчетам префектуры только в Париже и его ближайших окрестностях в начале двадцатых годов было зарегистрировано 135 000 русских, а согласно докладу доктора Фритьофа Нансена их выходило в два раза больше. Среди них были люди самых разнообразных специальностей. В большинстве своем - интеллигенция -писатели, актеры, священники, богословы, музыканты, ученые... Многим из них пришлось, забросив прежние профессии, встать к станку или сесть за баранку автомобиля. Так, на автозаводе Рено к середине 20-х г. работало около 3 000 русских, на Ситроене - около тысячи. Но в Париже можно было встретить не только русского рабочего, но и русского художника или поэта на Монпарнасе, русского танцора или музыканта на Пигаль. Париж становился центром притяжения всей русской диаспоры. Возникали целые русские кварталы, так называемые "русские деревни", где были свои церкви, рестораны, ателье, магазины, благотворительные общества, учебные заведения, библиотеки и даже своя ясновидящая.

В 1929 г. парижской золотой медалью был награжден находившийся на улице де Розье 14, магазин "Москович-сын" за ржаной хлеб и другие русские изделия. У Суханова на рю д 'Отёй можно было купить колбасы и кулебяки, различные кондитерские изделия. Славились своими товарами и русские магазины на бульваре Мюрат и на рю Провэнс,две русские кондитерские близ Трокадеро, обувной магазин "Орел" на рю Сан-Шарль, магазины готовой одежды на авеню Феликс Фор и на рю Перро. Мода на все русское быстро распространяется по Парижу. Многочисленные русские лавочки и магазинчики продают русские шали, кружево, украшения, кукол в национальных костюмах. Для получения средств к существованию, многие известные представители русских фамилий работают на русские магазины и дома моделей. Так, Нина Берберова вышивала крестом и вязала, Эльза Триоле низала бусы и ожерелья, на улице Берри в магазине антиквариата и чайном доме под названием "Боярский терем" стены и потолок были расписаны Иваном Билибиным. В 1924 г. князь Феликс Юсупов со своей женой Ириной Александровной, внучкой Александра Ш, на улице Дюто открывают Дом моды под названием "Ирфе" (составлено из первых слогов их имен). Именно благодаря Феликсу Юсупову в Париже была создана Школа прикладных искусств имени Строганова. Открывая свои магазины и дома мод представители известных русских фамилий делали доброе дело. Они давали работу многим безработным русским, жившим в Париже. У великой княгини Марии Павловны Романовой, в ее доме вышивки "Китмир" работала целая бригада русских мастериц. В русских домах мод работали русские манекенщицы.

В каждом районе Парижа, где жили русские, были свои православные храмы, школы, концертные залы. В этих концертных залах бесплатно выступали многие русские артисты, музыканты, поэты, писатели. Так, в Клиши, часто можно было услышать в хоре русской церкви и на концертной сцене русского оперного певца Владимира Полякова, выступавшего и со своими маленькими дочерьми, ставшими в дальнейшем известными представительницами французского искусства - Мариной Влади, Одиль Версуа, Элен Валье, Ольгой Байдаровой-Поляковой.

Надо сказать, что вообще просветительская и благотворительная деятельность в Париже 20-х - 30-х годов поражала своим размахом. В Париже были созданы и с успехом

функционировали: Земско-городской комитет (Земгор), основанный в 1921 г. для помощи детям русских эмигрантов, Комитет помощи голодающим, Комитет попечения о сестрах милосердия, Комитет помощи туберкулезным, Российское общество Красного Креста с Комитетом помощи детям, Комитет помощи нуждающемуся населению России и беженцам во Франции, Всероссийский земский союз и Общество помощи больным и нуждающимся русским студентам, различные землячества и многое, многое другое. Самое интересное то, что все они работали! Достаточно сказать, что только Земгор содержал и субсидировал 65 детских учреждений, включавших 2,5 тысячи детей. Помимо вышеназванного, во Франции работают русские врачи, преподаватели, адвокаты. Создаются множественные профсоюзные объединения, помогающие в нужде, болезнях, беде, несчастьях. В Париже начинают печататься русские газеты, появляются издательства, книжные магазины. За короткий срок бедная, голодная русская эмиграция пишет и издает огромное количество блестящих книг, монографий, статей, исследований. Достаточно сказать, что многие рассказы, романы повести, стихи, эссе Бориса Зайцева, Михаила Осоргина, Георгия Адамовича, Владислава Ходасевича, Нины Берберовой, все блестящие произведения Марка Алданова, Андрея Седых задуманы и созданы за рубежом. Многие свои лучшие произведения - такие как "Жизнь Арсеньева", "Последнее свидание[11],"Митину любовь " написал во Франции Иван Бунин. Александр Куприн, живший в Париже на улице Жака Оффенбаха, что называется, не выезжая из своей квартиры, пишет рассказы для детей, "Юнкеров", книгу "Храбрые беглецы". Свою удивительную книгу "После России" Марина Цветаева также написала в изгнании. В Париже с успехом печатаются и читают лекции многие русские ученые, философы, критики. Николай Васильевич Глоба - бывший директор Строгановского училища организует в Париже Художественно-промышленный институт и приглашает для преподавания в нем И. Билибина, М. Добужинского.

Здесь живут и работают такие русские художники, как К. Коровин, М. Шагал, А. Бенуа, Н. Рерих, В. Кандинский, Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Сомов, В. Шухаев и др. Летом 1921 г. художники "Мира искусств" объединяются и открывают в галерее "Ля Боэси" свою выставку. Организована была эта выставка не на пустом месте, ибо еще до революции на другой выставке, представленной С. П. Дягилевым, выставлялись Л. Бакст, Н. Гончарова, В. Шухаев, С. Сорин, А. Яковлев, Д.Стеллецкий, Б. Григорьев, С. Судейкин. Осенью 1921 г. те же художники выставились в Осеннем Салоне, который критик Андрей Левинсон очень точно назвал Салоном Изгнанников.

В 20-е гг. при поддержке фирмы Патэ Иван Мозжухин создает в предместье Парижа знаменитую в дальнейшем "Русскую школу Монтрёй" из стен которой вышли многие известные французские режиссеры и актеры русского происхождения.В то время снимаются с успехом в кино русские балерины Сандра Миловanова и Людмила Чернова. Первая в "Призраке Мулен-Руж" Рене Клэра, вторая - у Кристиана Жака. Актрису Аллу Назимову французская критика единодушно ставит в один ряд с Гретой Гарбо.

Можно увидеть и русские фильмы. Они идут в кинотеатре "Паке" на рю Виктуар. В Париже создаются многочисленные русские театры, кабаре, антрепризы, ставятся спектакли, устраиваются концерты, читаются лекции на русском языке. Одновременно, в один и тот же день, можно послушать в Сорбонне лекцию Андрея Левинсона из курса "Личность и труды Достоевского", в литературном объединении "Кочевье" Марка Слонима с его выступлением на тему "Советская литература в 1929 году", в Тургеневском обществе публичную лекцию профессора Сперанского "Современная преступность", в Большом Салоне

правого берега - сообщение инженера Войновского-Кригера по теме: "Роль и значение русской эмиграции" и т.д.

Русские эмигранты, живущие в Париже и его ближайших пригородах, становятся центром притяжения для всей русской диаспоры по всему миру. Сегодня русские эмигранты первой волны стали мифом нашего времени. По кидая в свое время Россию, они увозили с собой, пожалуй самое ценное,что можно было увезти, свои воспоминания. Оказавшись в изгнании, они стремились сохранить всю хронику своих скитаний, историю своего вынужденного бегства. Так создавались архивы эмиграции, ее история, память, которую часто пытались похитить. Так исчезли архивы Горького, Троцкого. Драматично сложилась судьба знаменитой парижской Тургеневской библиотеки. В начале ее фонды вывезли немцы, затем какая-то часть была передана различным библиотекам России и Белоруссии. Спасти удалось очень немногое. И среди этого немного - архив И.Бунина, находящийся сегодня в Англии, в г. Лидсе.

До 1929 г. многим помогал С. П. Дягилев, его антреприза. После его смерти значительная часть танцовщиков его труппы осталась без работы.

Однако вернемся в Париж 20-х - 30-х гг. Время, когда сюда приезжал С. Рахманинов, блистал И. Стравинский, играл С. Прокофьев. На их концерты и выступления, на выставки своих русских художников стремились попасть все жители Городка (так, с легкой руки Тэффи называли русскую диаспору в Париже).

Жили они в Париже по-разному. Многими восхищались, многим завидовали. Но неизменно, огромная русская колония внимательно следила за успехами своих соотечественников.

Обратимся к воспоминаниям Н. А. Тэффи. "Городок был русский, - писала она, - и протекала через него река, которая называлась Сеной. Поэтому жители городка так и говорили: - Живём худо, как собаки на Сене"[1]. Жили зачастую, действительно, скверно, но каждый из них стремился сохранить в своей душе русские традиции, русское слово, русское естество. Каждый, живший в Париже русский, покидая родину, уносил в сердце свою Россию, свое чувство, свое отношение к ней. Каждому русскому изгнаннику нужен был символ Родины, символ России. Такими символами часто становились известные соотечественники -писатели, поэты, артисты, музыканты, которые объединяли в себе лучшие черты, таланты, свойства, неотделимые от России, которые почти физическими узами были связаны с Родиной. Одним из таких символов в 20-е - 30-е гг. стал Федор Иванович Шаляпин. Слушая Шаляпина, видя его на сцене, восхищаясь его потрясающей способностью перевоплощаться, русские эмигранты забывали обо всем окружающем, думали о далекой России, будто видели ее перед своими глазами. Это была та Россия, которую они любили, которую не могли забыть, которую отделить от них было невозможно. Для каждого из эмигрантов был свой Шаляпин - барин и простой русский парень; забубенная головушка и элегантный посетитель светских салонов. Важно было, что в его сердце, по отношению к Родине, были те же чувства, что у большинства из них, что он как никто понимал их и они понимали его. В 1922 г., покинув Россию, Шаляпин дает одно из первых в то время интервью, напечатанное как "Разговор с Шаляпиным (Письмо из Христиании)":"Я - русский, - заявляет в нем Федор Иванович, - Я люблю Россию. Я люблю искусство и Россию - и больше ничего. Я живу в искусстве и в России, - это воздух, которым я дышу..."[2]

Также, как многие соотечественники, после отъезда из России, Шаляпины очутились совершенно без денег, так как даже то, что было - деньги и драгоценности отобрали на границе. Единственное, что, по воспоминаниям младшей дочери Шаляпина Дассии, удалось провезти, были несколько гобеленов, которые чиновники приняли за декорации опер, в которых пел Шаляпин. В Берлине Федору Ивановичу сразу же предложили несколько контрактов - в Лондоне, Париже , Америке. И Шаляпин окунается в гастрольную жизнь. Он словно

стремится восполнить вынужденный пробел гастрольного бездействия, длившийся несколько лет. Основная часть его первых гастролей - по Америке. Там, как и в других странах, он встречает друзей-соотечественников. Но возникает вопрос о постоянном доме вне России, где теперь будет жить его семья. Как и для многих русских Франция была близка его сердцу, с ней был связан в течение многих лет. Шаляпина тянуло в Париж, город, который он знал с юности, который чувствовал, любил и понимал. Ему казалось, что и Париж понимает его.

Впервые Шаляпин оказался здесь в 1897 г. Он был молод. Ему - 24 года. Это его первое путешествие за границу устроил С. И. Мамонтов. В тот свой первый приезд он пробыл в Париже целый месяц. И город очаровал его. Шаляпин пишет из Парижа Савве Ивановичу Мамонтову в Карлсбад: "Я в Париже... Кусаю сам себя, потому что не верю и думаю, что все это сон.(...) О, Париж - так это ты! Ты, тот самый, о котором говорили мне еще в детстве Гюго, Дюма, всевозможные Понсон дю Террайль, Ксавье де Монтепен и другие многие... (...) Боже, сколько удивительных ощущений, сколько всевозможных чувств, переполняющих ежеминутно мою несчастную душонку!!"[3]

Тогда, в тот первый приезд, имя Шаляпина только становилось известным в России. В Париже его никто не знал. Узнали его во Франции лишь спустя несколько лет, в 1905 г., когда он экспромтом выступил в одном из парижских салонов, а затем поразил французскую публику своим выступлением на сцене античного театра в Оранже, в антрепризе Р. Гюнсбурга. Однако подлинным триумфом Шаляпина в Париже становится его участие в "Русских сезонах" С. Дягилева и особенно выступление в опере "Борис Годунов" М. Мусоргского, где он буквально ошеломил французскую публику исполнением партии царя Бориса на сцене "Grand Opera". Начиная с этого времени Шаляпин-желанный гость в Париже. Свой успех он закрепляет в следующий сезон, когда на сцене парижского театра "Шатле" создает образ Ивана Грозного в опере Н. Римского-Корсакова "Псковитянка" (шедшая на французской сцене под названием "Ivan le Terrible"). Отныне у Шаляпина появляются друзья во Франции, со многими из которых дружба связывает его до последних дней. Это - Поль Муне и Анри Антуан, Люсьен и Саша Гитри, Ивонн Прентан и Сесиль Сорель, Анри Кэн и Жюль Массне, Клод Фаррер, Жак Тибо, Жак Ибер
Это тоже сыграло значительную роль при выборе Шаляпиным постоянного места пребывания и при покупке собственной квартиры. Итак, вопрос был решен очень быстро. Конечно же - Париж. Город, который он так любит, где так много друзей и большая русская колония. Первый адрес Шаляпина в это время в Париже - квартира на рю Франсуа - Премье. Вторая, и последняя, - на авеню д` Эйло. Как и многие русские, покидавшие в свое время Россию, он продолжал думать о ней, создавая в душе своей, в теперешней жизни, свою маленькую Россию, куда стремился он всем сердцем, возвращаясь после многочисленных гастрольных поездок. Оказалось, что это возможно, "что о любви к отечеству и о народной гордости можно было с полным правом декламировать вслух не только на Ленинском проспекте или на площади Урицкого, но и где-то у черта на рогах, на левом берегу Сены, в стареньком помещении. Тургеневской библиотеки, неожиданно пополнившейся томами и томами новых изгнанников, на которых, продолжая желтеть от времени, глядели старомодные портреты Герцена и Огарева, не убоявшихся легкорылого афоризма, что, мол, на подошвах сапог нельзя унести с собой родину...

Оказалось, что можно, и что история повторяется.

И что даже их советские превосходительства, полпреды и торгпреды, прятавшиеся в глубине лож, чтобы тайком взглянуть и услышать живого Шаляпина на сцене Парижской Оперы, и те не могли сдержать контрреволюционных восторгов, и роняли невзначай неосторожное слово:

- Здесь русский дух, здесь Русью пахнет...

Да и как могло быть иначе, когда шаляпинская легенда творилась на глазах публики, на глазах всего мира, и голос его звучал в сердцах и увековечивался на дисках, а аплодировал ему и старый свет, и новый свет.

А он, как одержимый, носился по всему земному шару, с материка на материк, с континента на континент, пересекал моря и океаны, из Сан-Франциско в Токио, из Шанхая в Массачусетс, и, утомленный, упоенный, счастливый, возвращался "домой", в Париж, в собственный многоэтажный дом на Avenu d'Eylay, где ждали его многочисленные дети и неотложные дела - знаменитые завтраки с друзьями."[4]

Кого только не бывало на этих завтраках, затягивавшихся иногда за полночь. Шаляпин обычно любил принимать гостей в кабинете, где над красивым камином висел знаменитый кустодиевский портрет Федора Ивановича во весь рост, в шубе нараспашку, на фоне ярмарки. Кабинет был одной из интереснейших комнат шаляпинской квартиры. На стенах висело много картин, стояли витрины с многочисленными антикварными вещами, а рядом с ними- тяжелые кресла, обитые гобеленами, на которых всегда были раскиданы многочисленные французские и немецкие газеты...В дом Шаляпина в Париже приходили многие. И друзья, и враги. Рассказывают, что как-то , из советского полпредства явился однажды чиновник. Любезным тоном он напомнил, что по согласованию с Наркомпросом, Федор Иванович обязан был отдавать некий процент от своих заработков советскому правительству. В течение всей беседы, Федор Иванович кивал головой, внимательно слушая своего собеседника и, неожиданно, согласился. Он вышел в соседнюю комнату, в письменном столе нашел старую чековую книжку Петербургского международного банка, выписал чек на шестизначную сумму в рублях и отдал представителю Советов со словами:

- Пожалуйста. В Петербурге получите с моего счета. У меня там несколько миллионов рублей осталось...-

Но чаще, конечно, в его дом, его убежище, приходили друзья. Их было много. В то нечастое время, когда Шаляпин бывал дома, обычно меньше 20 человек за стол не садилось. Они располагались за огромным столом в столовой, на котором всегда стояли многочисленные графины. И чего здесь только не было! Зубровка соседствовала с перцовкой, рябиновой, сливовицей. А рядом с ними - радовали глаз настоящая русская смирновка с белой головкой, с двуглавыми орлами на зеленой наклейке, польская запеканка. Все это было скорее для радости глаза, для некоего чревоугодного созерцания. Пир подаваемых блюд, истинно в русском духе обычно заканчивался гурьевской кашей, которую приносил сам повар в серых клетчатых штанах, фартуке и белом колпаке. Хозяин радушно улыбался, шутил, рассказывал интересные истории. Затем он ставил пластинку на граммофон, подпевая себе вполголоса... Ах, какие это были незабываемые минуты! Они были дороги и для гостей, и для самого хозяина. Такие же приемы любил устраивать Федор Иванович на юге Франции, в Сен-Жан-де-Люз, где купил он участок земли недалеко от Клода Фаррера и Жака Тибо, в самом конце бухты, около мыса Сент Барб. В 1928 г. по плану Шаляпина выстроил архитектор Дитик Каменка две виллы - "Избу" и "Корсар". Кто только не гостил здесь у Шаляпина. Рахманинов и Прокофьев, Миша Хейфец и Миша Эльман, Артур Рубинштейн, Чарли Чаплин, Мэри Пикфорд, Был даже принц Уэльский, будущий английский король Эдуард VI. Гости Шаляпина с удовольствием вспоминали радушного, гостеприимного хозяина, умевшего потчевать их на славу. Особое удовольствие доставляли Шаляпину его русские гости, друзья, с которыми он мог поговорить по-русски, вспомнить Россию. Андрей Седых вспоминал, что как-то, однажды, весной 1937 г., за год до смерти Шаляпина, был он у него в Париже на авеню д ' Эйло. К Федору Ивановичу пришло несколько французских

журналистов. После их ухода, Шаляпин оживился, перешел на русский язык, приказал подать виски и вдруг начал читать сцену из "Скупого рыцаря". "Я слушал его,- говорит А. Седых,- с глубоким волнением и думал: какое это счастье! Вот Шаляпин играет сейчас для одного тебя... Никакое описание не может передать игры Шаляпина. Был он в городском костюме, без грима, но лицо его как-то внезапно осунулось, в глазах появился жадный, лихорадочный блеск, пальцы, перебиравшие золотые монеты, стали крючковатыми и стариковскими.. Закончив монолог, Федор Иванович устало прикрыл глаза и тихо сказал:

- Дублон старинный... Я этого рыцаря скупого чувствую...(...) Да, деньги, "люди гибнут за метал"...А без этого металла, без денег не проживешь. Но и в деньгах радости нет. - И, внезапно, со слезами на глазах: - Где она, моя милая Россия ? К чему это все ? Почему я здесь, а не в Москве или у себя, на Волге ?" [5]

Как и все русские эмигранты, Шаляпин очень страдал без России, думал о ней. Он не мог понять до конца дней своих, за что же его лишили звания " народного артиста" ? Неужели только за то, что дал он священнику православной церкви на рю Дарю 5 000 франков для бедных русских детей ? Чем же он так провинился перед своей родиной ? Вероятно, тем же , что и тысячи русских эмигрантов, вынужденных не по своей воле жить в изгнании...

А жизнь продолжалась...И так же, как и в прежние времена, на спектакли и концерты с участием Шаляпина попасть было очень трудно. Но мало, кто знал, что на многие из спектаклей оставлял Федор Иванович бесплатные контрамарки для своих бедных соотечественников, стремясь доставить им радость в той трудной жизни эмигрантов, которую им приходилось вести.

18 апреля 1937 г., меньше, чем за год до смерти, Федор Иванович Шаляпин дает свой предпоследний в жизни концерт. Но именно его назовут "прощальным" концертом певца. Почему ? Потому ли, что именно в этом концерте исполнил он все самые дорогие его сердцу произведения ? А, может быть, потому, что именно в этом концерте он столько пел "на бис" русских произведений ? Или потому, что прощался с залом, в котором присутствовали не только все самые близкие его друзья, но и те многочисленные русские эмигранты, частицей которых был он сам?..

12 апреля 1938 г. Шаляпина не стало. В день кончины Федора Ивановича на авансцену театра "Комеди Франсез" вышла знаменитая французская актриса Сесиль Сорель. Она обратилась к зрительному залу : "Мы потеряли величайшего артиста эпохи". - Сказав это Сесиль Сорель опустилась на колени.Французские школьники нарвали огромный букет цветов в саду виллы Шаляпина в Сен-Жан-де-Люз и прислали его в Париж. В дом Шаляпина на авеню д'Эйло пришли телеграммы со словами соболезнования со всех концов света. Не было их только из России. Из Советской России. Но это, вероятно, закономерно.

Шаляпина хоронили чудесным апрельским днем. Из всех концов Парижа к дому Шаляпина шли толпы русских эмигрантов, для которых Федор Иванович всегда был символом их Родины, судьбу которых он в достаточной мере разделил. Многие из них несли с собой мешочки с землей русской, которую вместе с воспоминаниями они увозили в изгнание. Принес такой мешочек и Андрей Седых. Пригорошню русской земли, хранящуюся в нем он взял на русской стороне, когда переходил границу в Латгалии. Вся эта земля была высыпана на могилу Шаляпина...

...Я иду по улицам Парижа в такой же чудесный апрельский день. Прохожу мимо "Музея Человека" на Трокадеро. Я знаю, что вестибюле музея висит мраморная доска с гравированными портреты двух русских молодых людей - Бориса Вильде и Анатолия Левицкого. Славные представители "русской эмиграции" они были не только в числе основателей этого прекрасного музея, но и основателями первых ячеек французского Сопротивления, Вдвоем они собственноручно тайно набрали и напечатали два первых номера

газеты "Резистанс" (Сопротивление) в типографии Музея Человека. Оба были арестованы и растреляны в 1942 г. В 1943 г. награждены посмертно генералом де Голлем медалью Сопротивления... Сколько русских полегло за свободу Франции в то время. Думая о русских во французском Сопротивлении, подхожу к дому Федора Ивановича Шаляпина. Мысленно вновь возвращаюсь в тот апрельский день прощания с певцом, объединивший многих русских здесь, у дома, а затем и у его могилы. Иду дальше, к церкви на рю Дарю. В храме несколько прихожан. Это совсем другие люди. Они, почти все, плохо говорят по-русски. И священник другой. Очень милый француз, в молодости еще принявший провославие, но не знающий ни слова по-русски. Спрашиваю про Шаляпина. -Да, - говорит он, - мне рассказывали про какого-то русского певца, которого здесь отпевали... А я вновь и вновь, мысленно переношусь в то время, представляю себе большое количество людей, которые пришли сюда, к церкви, к дому Шаляпина, на кладбище Батиньоль.

Ведь тогда, на похоронах Шаляпина, были многие его друзья не только из Франции и России, но и со всего света. Среди них был и Фред Гайсберг, представитель знаменитой фирмы "Граммофон", с которым Федор Иванович сделал одни из первых своих записей в России. "Мне суждено было воздать последние почести старому другу, - вспоминал он, - присутствуя в русской церкви на улице Дарю в Париже, где знаменитый хор Афонского в сопровождении хора русской оперы под управлением Аристова два с половиной часа исполнял духовную музыку, включая изумительную (написанную для двух хоров) "Литанию" А. Гречанинова, давнего приятеля певца. Богослужение совершал митрополит Евлогий, читавший и каноническое прощание с умершим. Отпевание Шаляпина было самым дивным хоровым пением без сопровождения, которое я слышал в своей жизни. Хористами здесь стали прежние коллеги Шаляпина по оперной сцене, в том числе Александр Мозжухин, Поземковский, Кайданов, Запорожец, Боровский, Давыдова, Смирнов и другие. Взволнованное и страстное пение этих хористов и коллег баса производило потрясающее впечатление. Мне вспомнились частые столкновения и конфликты, случавшиеся у них с певцом в эпоху императорской России, в голодный и трудный революционный период, в дни лишений и тоски в эмиграции. Озадаченный их истовым чувством, я спросил присутствовавшего князя Церетели, в чем причина этого единодушия и огромного духовного подъема. Он ответил : "Шаляпин умер - и всё забыто". Все понимали, что другого такого или подобного ему артиста не будет. Со своими заблуждениями и ошибками он был воплощением их России".[6]

---

[1] Тэффи Н. А. Русский Париж, М, 1998,С. 11

[2] "Накануне", Берлин, №134 от 15 сентября 1922 г.

[3] Шаляпин Ф. И.. В 3-х т., Т.1, М., 1976. С.502.

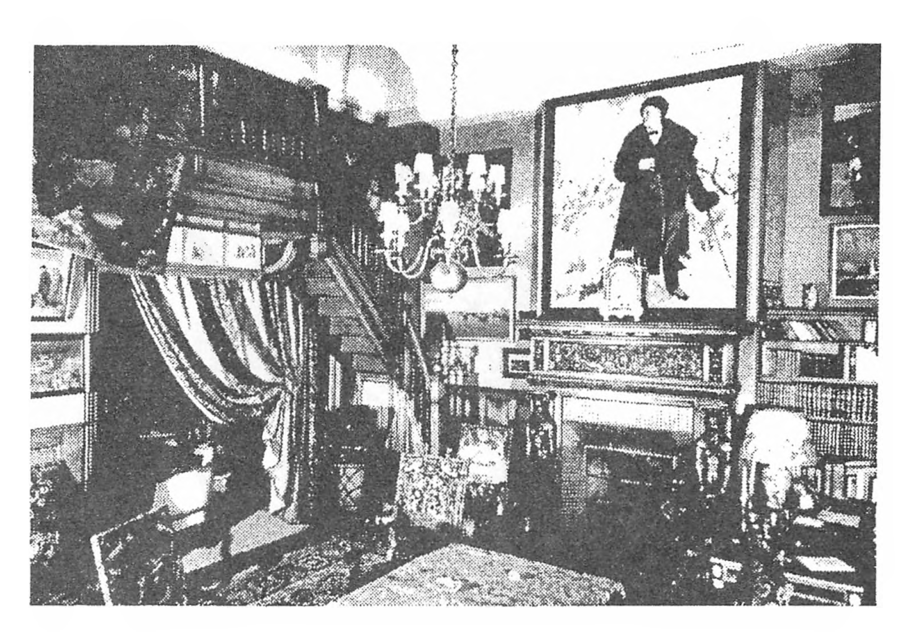
[4] Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М., 2000, С. 329.

[5] Седых Андрей. Далекие, близкие. М.,1995, С. 147-148.

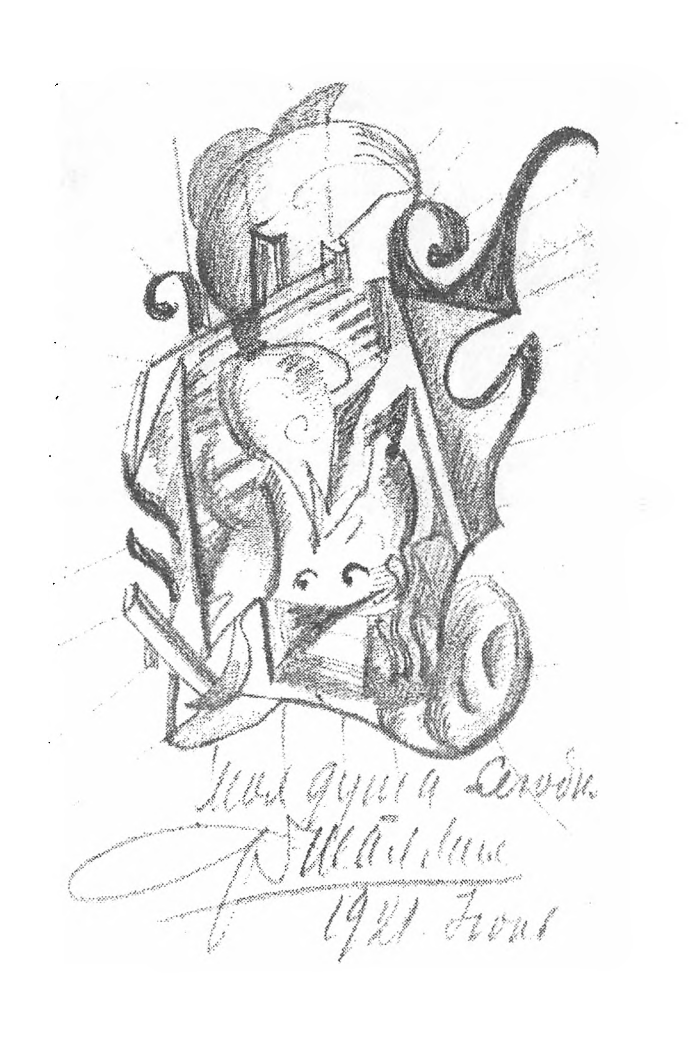
[6] Журнал "Граммофон". Лондон, 1938, май.



Ф.И.Шаляпин. Автопортрет. Монте-Карло. 1933. (На фирменной бумаге отеля «Париж»)



Квартира Ф.И.Шаляпина (Кабинет) в Париже: avenue D`Eylau, 22



Ф.И.Шаляпин. Моя душа – сегодня. 1921. Июнь.

И.А.Зайцева

Ф.И.ШАЛЯПИН И Б.Д. ГРИГОРЬЕВ
(к истории двух портретов)

Значение образа Шаляпина в портретной галерее Бориса Григорьева определил сам художник, написавший в «Автобиографии»: «Главные работы: Максим Горький, Шаляпин, Мейерхольд, Рузвельт, бабушка Брешковская, Митроп<олит> Платон , епископ Wedschvood, Рыбачка, Binius.. .» [1]. Первый портрет Шаляпина, достаточно широко известный, был написан Григорьевым в России, в1918 г.,в ту пору, когда он (достигнув тридцати двух лет) уже приобрел высокую репутацию - особенно как рисовальщик, портретист, автор знаменитого цикла «Расея» (1917-1918). Известно и письмо того времени, от 1 ноября 1918 г. (вероятно, отосланное по завершении работы), в котором художник признает, что по отношению к нему Шаляпин был «исключительно внимательный, милый и добрейший». «Мне никогда не забыть, - добавляет Григорьев, - тех дней, которыми Вы пожертвовали для меня, для Вашего портрета» [2]. Уже в 1919 г. эта работа экспонировалась на Первой государственной свободной выставке произведений искусства (Петроград, Дворец искусств) [3]. Сейчас портрет находится в экспозиции Музея-квартиры художника И.И.Бродского в Санкт-Петербурге. Это большое (195x249), вытянутое по горизонтали полотно, на котором Федор Иванович Шаляпин запечатлен в сугубо домашней обстановке: на диване, лежа в темно-красном халате на фоне оранжеватых портьер. Для воссоздания колорита этого портрета воспользуюсь словами Тамары Александровны Галеевой - специалиста, искусствоведа, автора глубокой работы о Б.Григорьеве: «Одно из главных мест в портретной галерее художника занимает портрет Ф.И.Шаляпина(1918). Григорьев создаст образ неоднозначный и странный, тяготеющий к монументальности "большого стиля" и одновременно разрушающий его.

В противоположность мастерам, писавшим великого артиста либо в роли, либо в состоянии творческого вдохновения (например, В.Серов или А.Головин), он изображает артиста в домашнем халате, босым, полулежащим на диване в обстановке, лишенной каких-либо атрибутов театральности. Лишь раздвинутые за спиной Шаляпина, наподобие театральных кулис, занавесы вызывают ассоциации с пространством сцены. Вытягивая композицию по горизонтали, он фиксирует ее сверху и снизу орнаментальными полосами ткани. Мощная фигура певца, помещенная в центре холста» читается четким силуэтом на холодном светло-голубом фоне покрывала. Гибкие, вертикальные складки занавеса и красно-коричневого халата, упираясь в горизонтали волнообразной линии дивана, выявляют геометрическую устойчивость построения. Экспрессивно-угловатая вальяжность позы, настороженное выражение лица, тщательно и объемно смоделированного небольшими плоскостями прозрачной жидкой краски, сердитый взгляд «искоса», нервно-чуткие пальцы рук создают сильный и сложный психологический настрой полотна. Такой интерпретацией сам Федор Иванович доволен не был, как, впрочем, и некоторыми другими своими портретами. Бытовой антураж картины противоречит характеру образа» [4].

Другой тонкий исследователь творчества Б.Григорьева, организатор первой за все послереволюционные годы персональной выставки художника на его родине (1989), Р.Н.Антипова, уделяет портрету Шаляпина особое внимание: «Образный строй

большого горизонтального портрета Шаляпина несет в себе значительность и жесткость. Несмотря на эпикурейские атрибуты - огромный диван с мягкими подушками, накидку с цветочным орнаментом, халат на обнаженном теле, - в вальяжной барственной позе певца, в структурной определенности форм большого тела, индивидуальность которого выявлена художником, в его расположении чувствуется какая-то созидательная напряженность. С горным хребтом, жестким и кряжистым, рожденным противоборством творческих природных сил, ассоциируется могучее проявление природной силы, имя которой - Шаляпин» [5]. Яркая и во многом необычная характеристика шаляпинского портрета содержится в исследовании Г.Г.Поспелова: «...какой-то мрачный "апаш" лежащий на диване в халате на голое тело, с угрюмой и вызывающей маской вместо лица» [6]. Мастерство Григорьева-портретиста, автора огромной, до сей поры не описанной и не изученной в полной мере портретной галереи (запечатлевшей образы В.Э.Мейерхольда, В.В.Каменского,М.В.Добужинского, Н.К.Рериха, Б.М. Кустодиева, С.А.Есенина, М.Горького, С.В. Рахманинова и многих, многих других), вызывало огромный интерес и на родине, и за границей, куда художник эмигрировал в конце 1919 г. (сначала в Германию, а затем во Францию, где жил до конца своих дней). Уже первые выставленные в Париже в июне 1921 г. работы Б.Григорьева (выставка русских художников группы «Мир искусства» - вернисаж 16 июня) привлекли к себе особое внимание именно своими лицами: «От его лиц трудно оторваться», - признается Н.Могилянский [7]. «Его внимание, - написано по поводу той же выставки, - привлечено по преимуществу структурой и материалом человеческого тела, в частности, человеческого лица, как элемента, передающего психологическую сущность человека» [8]. В конце того же года открылась первая персональная выставка Б.Григорьева в Париже (галерея Я.Поволоцкого, 15 декабря 1921 г. - 3 января 1922 г.), на которой были представлены его рисунки [9]. Характерно, что в краткой заметке по поводу этой выставки сообщалось, что она является как бы дополнением к Осеннему салону, «где картины Б.Григорьева обратили на себя внимание парижской критики, сделавшей любопытную параллель между Григорьевым и Достоевским» [10]. В подобной рецензии на персональную выставку содержалась очень глубокая оценка, обнажающая суть индивидуальной манеры Григорьева-портретиста: «С самого начала он снискал большую известность как портретист страстный и свирепый, проникающий в душу модели и терзающий ее, деформирующий внешнее строение лиц, добиваясь сокровенной их правды..» [11]. В следующем году А.Шайкевич писал о запечатленных Григорьевым лицах: «Портреты душ» космические стилизации. Под влиянием случайной характерной черточки лица он видит вечный, не бренный, не эпизодический облик случайной модели, а словно ее астральную сущность» [12]. Все эти оценки в полной мере могут быть соотнесены и с портретом Шаляпина, который привлекал к себе художника, и, судя по всему, настолько сильно, что он обратился к работе над ним во второй раз. Однако история создания «второго» портрета пока не слишком ясна. 14 июля 1926 г. Григорьев писал М.Горькому: «Вы видели Шаляпина? Он был в Неаполе проездом в Австралию. Он Вам ругал меня за портрет - в Америке его изображение моей кистью привело в восторг многих <...> Да, в русском человеке есть зверь, но: львица в Шаляпине - это не то и не те вещи, что заложены мною в основу "Расеи" и "Ликов России". Шаляпин негодовал, долго меня не любил, но, однако, мы виделись, пили коньяк. Мне было стыдно, но не за себя, а за него» [13]. Что касается встречи

Горького с Шаляпиным, то здесь все устанавливается просто. Она состоялась 6 июня 1926 г. в Неаполе, где Шаляпин был проездом в Австралию, - Горький был у него на пароходе вместе с сыном и они провели там пять часов (8 июня 1926 г. Горький написал об этом Е.П.Пешковой [14]. Гораздо сложнее определить, о каком портрете идет речь. По всей вероятности, все же о втором, написанном уже в 20-е гг. за границей. О нем долго не удавалось разыскать ничего, кроме лаконичных упоминаний. В уже упоминавшейся работе Т.А.Галеевой говорится: «К личности Шаляпина художник еще вернется позднее, в эмиграции, когда судьба сведет их в начале 1920-х годов во Франции. Тогда художник напишет великого артиста, представив его во всей остропсихологической обнаженности, выявляющей человеческую противоречивость Шаляпина. Не случайно портрет будет приобретен Люксембургским музеем в Париже (ныне Музей современного искусства)» [15]. Дальнейшие поиски привели к изучению переписки Б.Григорьева с Д.А.Лутохиным - литератором, экономистом, жившим в 1920-х гг. в эмиграции в Чехословакии. В письме Лутохину от конца января 1926 г. из Милана Григорьев пишет: «Моя парижская выставка в ноябре прошла лучше в смысле продажи, там я продал. И в Люксембургский музей портрет Шаляпина" [16].

Этот текст подсказал дальнейшую логику поиска - через эмигрантскую периодику, в которой, конечно, персональная выставка Бориса Григорьева не могла не найти отражения. И действительно, такой материал нашелся. В «Иллюстрированной России» опубликована небольшая заметка о выставке, в которой из новых работ отмечались «мастерски исполненные» портреты жены художника и Ф.И.Шаляпина [17]. В «Возрождении» помещена подробная рецензия на выставку, принадлежащая перу Лоллия Львова [18] - одного из самых доброжелательных, истинных ценителей и толкователей сложного, порой парадоксального творчества Григорьева. Из статьи мы узнаем, что персональная двухнедельная (с 14 по 31 октября 1925 г.) выставка Григорьева состоялась в Париже, в галерее Жана Шарпантье. Экспозиция заняла три зала, в которых были представлены работы Григорьева 1924-25 гг. Критик уделяет много внимания бретонскому циклу Григорьева, а потом останавливается и на портретах русских современников (Шестова, Ремизова, Керенского), называя их замечательными. Есть среди них и наш герой, о котором написано: «...нью-йоркский портрет Шаляпина, стареющего добродушного Шаляпина, с полураскрытым ртом, с распахнутым воротником домашнего белого одеяния». До настоящего времени неизвестно время и место создания второго портрета Шаляпина. Приблизительно он датируется началом 1920-х или 1922-23 гг.[19]. Сведения о месте создания портрета также достаточно неопределенны. В процитированной выше статье Л.Львова портрет назван «нью-йоркским». В Америке пути Григорьева и Шаляпина могли пересечься неоднократно. Григорьев выставлялся там с 1922 г., с 1923г. регулярно бывал. 7 августа 1924 г. он писал Д.А.Лутохину: «.. .еду каждую зиму в New-York, где у меня постоянная выставка в ноябре» [20]. Известно, что в конце 1924 г. такая выставка состоялась [21]. Периодические и долгие поездки в Америку совершал и Шаляпин, в частности, и осенью 1924 - весной 1925 гг. [22]. С другой стороны, мы имеем свидетельство Е.Г.Григорьевой, жены художника. 21 июня 1964 г. она сообщала А.А.Евреиновой, что второй портрет Шаляпина написан летом в Baule и куплен L`Art Moderne в Париже [23]. Если это так, остается предположить, что портрет был написан летом 1924 г. - в этом случае он мог быть в конце того же года показан в Америке (об

этом идет речь в вышеупомянутом письме Григорьева Горькому), а потом на персональной выставке Григорьева осенью 1925 г. в Париже. Более ранняя датировка портрета маловероятна: если бы он был написан раньше, скажем, летом 1923 г., то скорее всего экспонировался бы осенью 1923 г. в Осеннем салоне[24]. Между тем, в рецензии на эту выставку портрет Шаляпина не упомянут.

Спустя несколько лет «второму» портрету Шаляпина уделил особое внимание Н.Мишеев, автор содержательной, яркой и богато иллюстрированной статьи о Григорьеве в рижском журнале «Перезвоны» [25]. Среди иллюстраций есть и шаляпинский портрет (в черно- белом варианте, вероятно, воспроизведенный не полностью). Автор статьи пишет о нем:

«Шаляпина Григорьев показал в домашней обстановке, развалившимся в кресле с раскрытым воротом рубахи. Пожил великий артист, и жизнь здорово вспахала его сильное, грубоватое лицо... Какие мешки, бугры, морщины!.. Отяжелел Федор Иваныч... Грузен и тяжел стал на подъем. Года не те, чтобы легко и свободно носить свое большое тело. Вон даже и губы у него распустились... Но глаза еще много очков вперед дадут любому, и в молодых годах сущему...» [26]. Замечание о глазах очень важно в рамках концепции критика. Выше он пишет:

«Просмотрите снимки с работ Григорьева, Вы увидите, что художника, главным образом, заинтересовало человеческое лицо, а на этом лице - глаза. Очень часто можно к ним присоединить и руки. И глаза, и руки персонажей Григорьева навязчиво, мучительно требуют, чтобы вы всмотрелись в них и... прислушались к тому, что они "говорят"» [27].

Еще один (заключительный) эпизод этой истории связан с уникальной коллекцией газетных вырезок А.И.Калугина (в библиотеке-фонде «Русское зарубежье»). В одном из альбомов, посвященном художникам, хранится заметка «Картины Бориса Григорьева» (из «Русской мысли» от 18 апреля 1951 г.), в которой говорится, что портрет Шаляпина работы Григорьева (масло) в 1925 г. был приобретен Люксембургским музеем. Далее в заметке сообщается, что до сих пор картина висела в этом музее, а ныне перенесена в Лувр, в резерв, и будет выставлена через двадцать пять лет после смерти художника [28]. Как известно, Люксембургский музей (ныне Музей современного искусства) покупал работы новейших живописцев и ваятелей. По истечении десяти лет после смерти автора решалась судьба работы: творения, важные для истории французского искусства, передавались в Лувр, остальные - в провинциальные музеи. Портрет Шаляпина, как мы видим, был отнесен к числу первых и попавшие в Париж смогут своими глазами увидеть полотно, история создания и судьба которого оказались столь сложны и интересны.

1 *РГАЛИ* Ф. 2275. Оп. 1. *Ед.* хр. 91. Л. 2.

2 *Федор Иванович Шаляпин.* Т. 1. Литературное наследство. Письма. М., 1976. С. 611

3 *Власов Н.В.* Ф.Шаляпин в изобразительном искусстве // Ф.И.Шаляпин. Литературное наследство. М., 1958. Т. 2. С. 600.

4 *Галеева Т.А.* Борис Григорьев. Новая галерея. XX век. М., 1995. С. 36-37 (здесь же воспроизведение портрета - илл. 28).

5 *Борис Григорьев.* Каталог выставки. К 50-летию памяти художника. Живопись и графика. Из музеев и частных собраний /Автор-составитель *Р.Н.Антипова.* Псков, 1989. С. 20

6 *Поспелов Г.Г.* «Лики России» Бориса Григорьева. М., 1999. С. 35.

7. *Могилянский Н.* Мир искусства//Последние новости. 1921. 21 июня. № 360. С. 2

8 *Корнфельд М.Г.* Мир искусства// Общее дело. 1921. 22 июня. № 341. С. 2.

9 Выставка рисунков Бориса Григорьева// Общее дело. 1921. 14 декабря. № 514. С. 3 Без подписи

10 Там же.

11 *Левинсон А.Я.* Выставка Григорьева//Последние новости. 1921. 15 декабря. № 511. С. 2

12 *Шайкевич А.Е.* Мир Бориса Григорьева // *Борис Григорьев.* Расея. Берлин; Потсдам, 1922. Без пагинации.

13 *Поспелов Г.Г.* «Лики России» Бориса Григорьева М., 1999. С. 185 (автограф письма - Архив А.М.Горького. КГ-ди-3-11-16).

14 Архив А.М.Горького. М., 1966. Т. IX: *А.М.Горький.* Письма к Е П.Пешковой. 1906-1932. С. 255.

15 *Галеева Т.А.* Указ соч. С. 37.

16 Отдел рукописей Института русской литературы РАН. Ф. 592. Оп. 1. № 108. Л 26.

17 Выставка художника Бориса Григорьева - Иллюстрированная Россия. 1925. 15 октября. № 29. С.12 (без подписи).

18. Львов Л. На выставке Бориса Григорьева//Возрождение. 1925. 20 октября. № 140. С 2

19. См.: *Галеева Т.А..* Указ. соч. С. 37; *Галеева Т.А* Григорьев Б.Д. //Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века Энциклопедический биографический словарь М., 1997, С. 197-199.

20 Отдел рукописей Института русской литературы РАН. Ф.592.Оп.1. № 108. С. Л 3

21 *Stommels S. A.* Boris Dmitrevich Grigoriev: A biography. Nijmegen. 1993. P. 73.

22 Летопись жизни и творчества Ф.И.Шаляпина // Составители *Ю.Котляров, В.Гармаш:* В 2 книгах. Кн. 2. Л., 1985. С. 189-194

23 РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 237. Л. 1.

24 *Левинсон А.Я.* Русские в «Осеннем Салоне» //Последние новости. 1923. 11 ноября. № 1090. С. 2.

25 *Минеев Н.* Борис Григорьев // Перезвоны. 1929. № 42. С. 1318-1327 (репродукция портрета Шаляпина - с. 1331).

26 Там же. С. 1325.

27 Там же. С. 1318.

28 Русская мысль. 1951. 18 апреля (Библиотека-фонд «Русское зарубежье». Коллекция *А. И.Калугина.* Альбом 29. С. 27. Газетная вырезка).

О.В. Рожнова

ШАЛЯПИН И ХУДОЖНИКИ В "РУССКИХ СЕЗОНАХ"

(Театральные эскизы Н. Рериха, Д. Стеллецкого и рисунок Шаляпина к постановке оперы "Князь Игорь" из собрания ГЦММК им. М.И. Глинки).

Об ошеломляющем успехе Шаляпина в оперных постановках антрепризы С. Дягилева написано множество статей в русской и зарубежной прессе. Популярность "Русских сезонов" в Западной Европе 1907-1914 гг. была обусловлена рядом обстоятельств - в первую очередь привлечением выдающихся русских певцов, среди которых выделялся своим могучим дарованием Федор Шаляпин; дирижеров - за дирижерским пультом стояли в разное время Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, А. Глазунов. Не меньшее значение имела музыкальная сценография, созданная такими мастерами как Александр Головин, Николай Рерих, Дмитрий Стеллецкий и другими замечательными живописцами.

Феерическую зрелищность дягилевских спектаклей по достоинству оценили взыскательная парижская публика и искушенные театральные критики: "Все эти русские, исполнившие такие декорации, - Билибин, Лев Бакст, Рерих, Головин, Серов, Александр Бенуа - все они хорошие художники, смело порвавшие с условностями и сразу понявшие, что декорации музыкальной драмы совершенно отличаются от декораций драматического театра и должны являться симфонией цвета, которая созвучна оркестровой симфонии и стремиться к красоте в нереальном мире"[1].

Порывая с условностями оперных шаблонов, бытовавших на сценах российских музыкальных театров, Шаляпин обладал новым видением, и его стремление к созданию музыкального спектакля как единого органического целого было созвучно поискам художников-реформаторов сцены. В тесном содружестве с ними Федор Иванович создавал внешний пластический рисунок сценических образов Бориса Годунова, Владимира Галицкого, хана Кончака.

В шаляпинском фонде Музея хранится эскиз костюма Владимира Галицкого к опере А.П. Бородина "Князь Игорь" (серая бумага, гуашь, графитный карандаш). Выполненный Н. Рерихом в 1914 г., он был предназначен для постановки оперы в "Русских сезонах" С.П. Дягилева на сцене лондонского театра "Друри-Лейн"(постановка А.А. Санина, хореография М.М. Фокина, декорации и костюмы Н.К. Рериха). На оборотной стороне имеется надпись, подпись и дата: "Шаляпину памятка о Лондонъ отъ Н. Рерихъ 18 окт. 1914 г." Справа: "Ф.И. Шаляпин". Эскиз был передан в Музей по завещанию Ирины Федоровны Шаляпиной в 1983 году для экспозиции Дома Шаляпина на Новинском бульваре.

Октябрьские дни 1914 г. в жизни Федора Ивановича были насыщены событиями, связанными с быстро наступившими последствиями начавшейся войны. Об этом рассказывают скупые и емкие строки Летописи его жизни и творчества: 9 октября, только что открыв лазарет в своем доме в Москве, Шаляпин выехал в Петроград. 15 октября он открывает в помещении Екатерининского собрания лазарет для раненых воинов.

18 октября 1914 г. в Петрограде состоялся концерт Шаляпина в Мариинском театре в фонд лазарета своего имени с участием Г.И. Романовского (фортепиано.), Е.В. Вольф-Израэля (виолончель), Петроградского вокального квартета и А.И. Зилоти[2]. Концерт, по свидетельству прессы, стал триумфом певца. Именно в этот день подаренный Рерихом эскиз должен был напомнить артисту о недавнем огромном успехе в "Князе Игоре" на сцене лондонского театра «Друри-Лейн», где 26 мая (8 июня) 1914 г. Шаляпин выступил одновременно в двух ролях - Владимира Галицкого и хана Кончака.

"Сила Шаляпина-Галицкого была не столько в том, что он верно изображал грубость своего хмельного героя, а в том, что за этой грубостью он раскрывал самодурство народного "обидчика", цинизм распутника, этическую низость удельного князька, рвущегося к власти," - анализирует А. Пазовский актерские достижения певца в этой роли[3]. Голос Шаляпина, его игра, полная глубины и мощи, органично сочетались с масштабными, насыщенными цветом декорациями Н. Рериха. «Особенно красивы эскизы декораций к "Князю Игорю" - струящиеся к небу испарения, внутренность палат" - писал рецензент об эскизах Рериха, представленных на художественной выставке, проходившей в Москве в 1910 году»[4].

На эскизе к лондонской постановке Галицкий изображен в виде приземистой стилизованной фигуры. Движение - широко расставленные ноги, небрежно зажатый в одной руке кубок с вином, другая поднята в бесшабашном жесте гуляки - как бы "поддержано" звонким алым цветом кафтана, расшитого на груди зелено-синим и желтым орнаментом. "До чрезвычайности убедительными были и костюмы, для которых Дягилев обобрал все восточные магазины Петербурга и которые поражали никогда еще не виданной (особенно в Париже) цветистостью", - вспоминал Александр Бенуа[5]. Зарубежный зритель видел в подобном художественном решении стремление к стилю примитивистов и орнаментации "русской Азии". Однако, внешняя форма для Шаляпина служила лишь средством создания многогранного характера.

По-своему представил Шаляпин на собственном рисунке внешний облик другого персонажа оперы - хана Кончака. Беглая зарисовка (бумага, лиловые чернила, перо) выполнена певцом на личном бланке со штампом "Feodor Chaliapin". В острых характерных линиях-росчерках запечатлен образ-тип - "... загорелое, сухое лицо, с узким разрезом глаза, волосы, заплетенные в тоненькие косички, гибкая пластика"[6]... Так описал Жак Фашотт впечатление от Шаляпина-Кончака. Выразительные черты этого образа мы находим в наброске Шаляпина. О крайней внимательности артиста ко всем мелочам писал Эдуард Старк, особенно выделяя шаляпинскую заботу о своих театральных костюмах: "... озабочиваясь непрестанно их покроем, цветом, исторически верным колоритом, ... взыскательный артист не хочет допустить ни одной мелочи, которая могла бы оказаться вне гармонии с целым."[7] К этой заботе о живописной законченности внешнего облика привело Федора Ивановича постоянное общение с художниками, которое длилось до последних лет жизни.

Изучая историю шаляпинского рисунка "Хан Кончак", нельзя не обратить внимание на сопровождающие его надписи и наклейку. На оборотной стороне почти не подлежащий прочтению текст записки на английском языке, адресованной Э. Куперу, на которой стоит дата: июль 23. 1924.[8] Слева подпись: "Chaliapin". Известно, что 1 июля этого года Шаляпин выступил в Париже в роли Бориса Годунова (дирижировал Э. Купер); затем певец переезжает в Лондон, где дает концерты до 20 июля. К этому времени относится и текст записки на обороте рисунка. Бумага-бланк Шаляпина имеет подложку из зеленого картона с наклейкой - машинописным текстом на английском языке: «"Хан Кончак" подлинный набросок Шаляпина, который исполнил две роли: Хана Кончака и князя Галицкого в опере "Князь Игорь" в театре Друри Лейн весной 1913». (Перевод О.Р.). Вероятно, наклейка была выполнена позднее и содержит ошибку в дате (лондонский спектакль состоялся в 1914 г.). Рисунок хранился в архиве Н.А. Малько (Сидней, Австралия) и был получен Музеем в дар от Б.А. Малько (Нью-Йорк) через Ирину Винсент (Париж) в 1965 г.

К мало известным эскизам, связанным с постановкой "Князя Игоря" в период

"Русских сезонов", относятся две работы Дмитрия Семеновича Стеллецкого. Скульптор и живописец, график и театральный декоратор Стеллецкий был тесно связан с группой художников "Мира искусства" и, позднее, с постановками "Русских сезонов" в Париже. Любовь к русской старине, иконописи и архитектуре отличала произведения Рериха и Билибина, Кустодиева и Стеллецкого. Испытав влияние древнерусского стиля, каждый из перечисленных мастеров по-своему интерпретировал его особенности, стремясь создать нечто новое в русском искусстве, созвучное эпохе 1900-х гг.

Черты этого влияния ощутимы и в эскизе декорации Стеллецкого к второму действию оперы "Князь Игорь". "Княжеские палаты" (бумага, акварель, бронзовая и алюминиевая краска) написаны в темно-красных и золотистых тонах. Полукруглые арки сводов, детали стилизованной древнерусской архитектуры (кулисы в левой части сцены), прямые складки ярко-алого занавеса, отороченного золотой каймой, напоминали живопись русских икон, должны были вводить зрителя в атмосферу древней Руси, столь любимой художником.

Эскиз был приобретен Музеем у С.Ф. Скидан в 1958 г., (Москва) (рис.1). На эскизе справа внизу каллиграфически выведенная черной тушью авторская надпись: "Д. Стеллецкiй". Предыдущее местонахождение эскиза неизвестно.

Другая работа Стеллецкого к "Князю Игорю" - эскиз костюма Скулы (бумага, акварель) (рис.2) по своей пластической трактовке напоминает настенные древнерусские фрески. Фигура скомороха в красной рубахе и остроконечном колпаке четко выделяется на светло-охристом фоне. Изображенная в профиль голова с открытым ртом резко откинута назад, ноги, обтянутые пестрыми штанами, широко расставлены в движении полу бега - полу шага, в вытянутых вперед руках скоморошья дудка. Плоскостное решение фигуры ассоциируется с росписями, покрывавшими стены храмов в Киеве, Костроме или в городах русского Севера. Известно, что в 1900 г. Стеллецкий совершил поездку в Костромскую губернию вместе с Б.М. Кустодиевым. "Их сблизила любовь к России, у Стеллецкого к древней Руси, у Кустодиева - к Руси современной, глубинной, любовь к русскому быту в целом"[9].

В отличие от "Княжеских палат" на эскизе костюма "Скулы" проставлены только инициалы: "ДС", внизу справа; вверху карандашом надпись: "Скула". Эскиз был приобретен у В.Я. Андреева в 1960 г., (Москва). Предыдущее местонахождение неизвестно.

К какой именно постановке "Князя Игоря" в "Русских сезонах" были выполнены эскизы Стеллецкого? Известно, что в начале Первой мировой войны художник оказался в Париже, где занимался изучением романского искусства. Можно предположить, что эскизы к "Князю Игорю" остались невостребованными в 1914 г., так как спектакль на сцене лондонского театра был оформлен Николаем Рерихом.

Участие Стеллецкого в оформлении постановок в антрепризе Дягилева началось в 1908 г., когда художник работал над костюмами к "Борису Годунову"[10]. Увлеченность древнерусской темой захватила его еще ранее в 1900-1906 гг., во время создания иллюстраций к "Слову о полку Игореве", и затем нашла свое развитие в эскизах к опере "Князь Игорь" и "Ивану Грозному" (по опере Н.А. Римского-Корсакова "Псковитянка"). В середине 1920-х гг., сохраняя верность традициям древнерусского искусства, художник расписывал православные храмы в Париже, Ментоне, Марселе, а также - Болгарии и Югославии.

Возвращение Стеллецкого к музыкальному театру состоялось в 1926 г. - он создал эскиз декорации к музыкальному номеру "Русская свадьба" (собрание Лобановых-Ростовских) в театре Н.Ф. Балиева "Летучая мышь" (на сцене парижского театра Мадлен).

Судьба некоторых театральных эскизов Дмитрия Семеновича не отличается ясностью, в настоящее время их местонахождение не удалось выяснить. Не всем его театральным замыслам было суждено воплотиться на сцене. Творческое достижение Стеллецкого в эпоху "Русских сезонов" - костюмы к "Ивану Грозному". В постановке, обязанной, прежде всего, своим триумфом Ф.И. Шаляпину, театральный мастер раскрыл свое понимание и ощущение отечественной истории и красоты древнерусского стиля. Спектакль на сцене парижского театра Шатле (дирижер Н. Черепнин, постановка А. Санина, оформление А Головина - 1-я, 2-я картины и Н. Рериха -3-я, 4-я картины костюмы Д. Стеллецкого) потряс воображение французских зрителей. "Первое выступление Шаляпина в "Псковитянке", идущей тут под названием "Jean le Terrible", прошло с успехом, далеко оставляющем за собою даже прошлогодний. Один довольно откровенный рецензент признался, что "парижане с ума сошли".[11]

Премьера "Ивана Грозного" состоялась 13(26) мая 1909 г., и в этом же году Стеллецкий экспонирует в "Салоне" эскизы декораций к "Царю Федору". "Райская красочность в сочетаниях бледно-голубого, матово-розового с остро-зеленым. Перспективная условность старинных икон и рисунков-лубков, крутые шашчатые крыши, площади широкие, петушки раззолоченные, деревья перистые - все вместе говорит об очень благородном понимании русского архитектурного пейзажа XVI-XVII веков"[12], - писал Г.Лукомский, выделяя работы Д. Стеллецкого и Н. Рериха как наиболее интересные образцы театрально-декорационного искусства тех лет.

Обращение живописцев, графиков и мастеров театра к художественным истокам древней Руси, составлявшим ее духовную основу, и претворение их в искусстве начала XX столетия было отмечено исследователями и критиками в период расцвета нового стиля. "В надежде обрести твердую, родную почву под ногами ... современные русские художники влюбились в каменную бабу, крестьянскую куклу, народную картинку", - писал Я.Тугенхольд и продолжал далее: "Только Рериху, Кустодиеву, Стеллецкому, Коненкову дано было понять настоящую душу народного творчества".[13] На смену восторженным высказываниям современников об этом направлении пришло его полное отрицание в эпоху социалистического реализма. Поиски нового стиля начала XX века определялись только как "бесплодное стилизаторство, подделки под старое. Такова вся псевдорусская, так называемая "петушиная архитектура" с башенками и кокошниками, таковы церковные росписи В. Васнецова, Нестерова и Стеллецкого".[14]

В конце уходящего XX столетия, изучая наиболее яркие страницы русской художественной культуры, относящиеся к эпохе 1900-1910-х гг., можно определить их подлинное значение. История выступлений Шаляпина и "Русских сезонов" помимо общеизвестных документов и опубликованных мемуаров, имеет еще немало лакун. Материалы по этой теме хранятся в частных коллекциях, представлены в экспозициях, находятся в запасниках отечественных и зарубежных музеев. Каждый обнаруженный или вновь выявленный экспонат дополнит и обогатит общую картину глубокого и еще не до конца изученного пласта культурного наследия России.

---

[1] Moclaire C. L'Ensignement de Saison russe .-"Revue", 1910, 1 aout, p. 383.- Цит. по кн.: Сергей Дягилев и русское искусство, т. 1.,С. 28

[2] Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. В 2-х кн. Кн. 2.- 2-е изд.Л.,1989. С.87

[3] Пазовский А.М. Великий певец-актер. Фрагмент из книги "Записки дирижера". - М., 1966, С.119

[4] "Аполлон", 1910, № 6, март, С. 63.

[5] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т. 2. М., 1980. С. 511

[6] Жак Фешотт. "Князь Игорь". В кн.: Этот гений - Федор Шаляпин. М., 1995, С. 138.

[7] Старк Э. Шаляпин. Цит. по кн.: Ф.И. Шаляпин. В 3-х т.Т. 3.-3-е изд. М., 1979. С. 113

[8]. Купер Э..А. в 1909-1914 гг. был главным дирижером организованных С.П. Дягилевым "Русских сезонов" в Париже и Лондоне. С 1924 - жил за рубежом, пропагандировал русскую музыку.

[9] Встречи и беседы с Кустодиевым. (Из дневников Вс. Воинова. 1921-1927). Цит. по кн.: Кустодиев Б.М. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике. Л, 1967.С. 206

[10] Эскиз костюма Юродивого опубликован в каталоге выставки "Русское театрально-декорационное искусство 1880-1930".- Собрание Лобановых-Ростовских. М..1988.С.40.

[11] Летопись жизни и творчества Шаляпина. В 2-х кн. Кн. 1. 2-е изд. Л. 1988.С 349.

[12] "Аполлон". 1910. № 6, март. С 63.

[13] Тугенхольд Я.А. Современное искусство и народность. Северные записки. 1913, № 11. С. 155-156 Цит. по кн.: Тугенхольд Я.А. Из истории западноевропейского и русского искусства. М., 1987.С. 15.

[14] Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. М., 1979. С. 237.



Рис 1 Д.Стеллецкий. Эскиз костюма. Скула («Князь Игорь» А.Бородина)

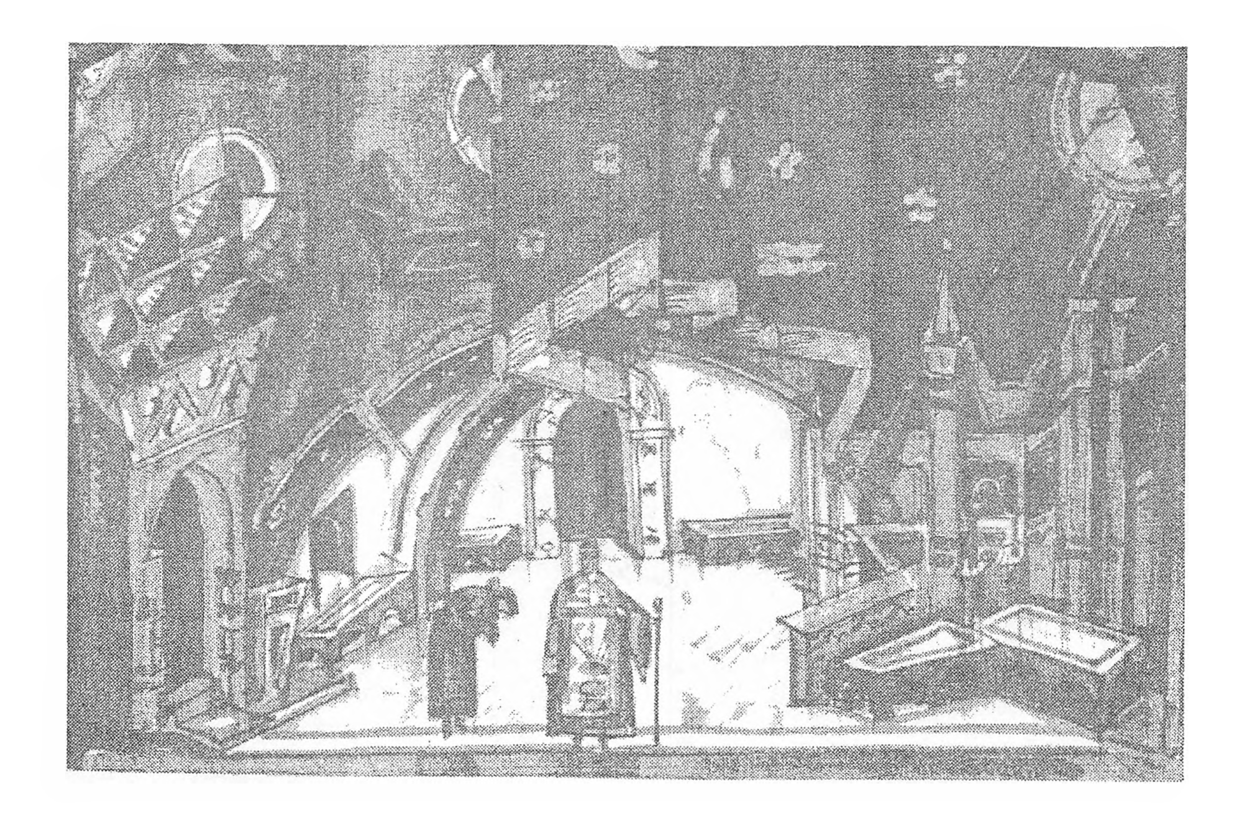


Рис.2 Д.Стеллецкий Эскиз декораций «Княжеские палаты» («Князь Игорь» А.Бородина)

Н.Н.Соколов

ОНА ПЕЛА С Ф.И. ШАЛЯПИНЫМ

(Александра Павловна.Чалеева)*

Ржавеет золото
И истлевает сталь.
Крошится мрамор
К смерти все готово.
Всего прочнее на земле
Печаль,
И долговечней
Царственное слово.
А.Ахматова

Ни в трудах, посвященных истории русского музыкального театра начала XX столетия, ни в статьях о Большом и Мариинском театрах, ни в воспоминаниях мастеров и любителей отечественного вокального искусства мы не встретим упоминаний об Александре Павловне Чалеевой. Исключение, пожалуй, составляет книга С.Ю.Левика «Записки оперного певца», в которой он писал: «Большой и очень красивый голос контральтового характера имела Чалеева. Она отлично справлялась и с высоким меццо-сопрановским репертуаром, в частности, с партией Амнерис».[1]

Такая лестная характеристика опытного мастера оперной сцены и талантливого историка вокального искусства, каким был С.Ю.Левик, не является преувеличением. Действительно, А.П.Чалеева обладала сильным голосом очень красивого тембра и широкого диапазона, а также прекрасной артистической внешностью и ярким актерским темпераментом. Это давало ей возможность исполнять сложнейшие оперные партии, написанные и для меццо-сопрано и для контральто.

Александра Павловна Чалеева (урожд. Чубинская, 1873-1949) происходила из очень известной украинской семьи. Ее отец, Павел Платонович Чубинский, был знаменитым ученым-этнографом и поэтом. Он являлся автором многочисленных работ, вошедших в 7 объемистых томов его трудов, имеющихся во многих библиотеках мира. Работы П.П.Чубинского не потеряли своего значения и сегодня, представляя собой по богатству, разнообразию и ценности материалов одно из замечательных явлений этнографической литературы, не только русской.

П.П.Чубинскому за его исследования была присуждена Уваровская премия. Кроме того, он был награжден золотой медалью на Международном конгрессе, состоявшемся в Париже в 1875 г.[2] Брат Александры Павловны – Михаил Павлович Чубинский был профессором Петербургского университета и известным ученым, создателем научного уголовного права в России.

А.П.Чалеева начала свою артистическую карьеру в Киевской опере в 1903 г., но вскоре получила приглашение в Большой театр в Москве, на сцене которого в полную силу развернулось ее большое дарование. В спектаклях Большого театра ей привелось петь с Ф.И.Шаляпиным, с которым она была в дружеских отношениях и перед гением которого преклонялась.

Великий певец с большим уважением относился к Александре Павловне, ценил ее советы. Так, например, Чалеева не советовала ему исполнять роль Демона в одноименной опере А.Рубинштейна, уверяя, что она ему не по голосу. К такому мнению, которое тогда разделяли многие, Шаляпин на какой-то момент прислушался. Но потом, когда Федор

---

* В статье использованы воспоминания М.М.Гортынского об А.П.Чалеевой, любезно предоставленные им автору.

Иванович в свой бенефис, состоявшийся 16 января 1907 г. в Большом театре, все же выступил в опере «Демон», А.П.Чалеева также приняла участие в спектакле в роли Ангела. Нельзя не отметить, что партнерами Шаляпина в этот вечер были выдающиеся русские певцы того времени – Н. Ермоленко-Южина (Тамара), Д.Смирнов (Синодал), С.Селюк-Рознатовская (няня). В отзыве на спектакль газета «Московские ведомости» отмечала: «Театр был полон. Артист выступил в заглавной партии Демона, имел громадный успех и получил ряд подношений цветочных и ценных.[3]

Шаляпин ценил Чалееву за ее талант, профессионализм, огромную преданность вокальному искусству. В дружеской обстановке он ласково называл Александру Павловну Ванечкой, так как они часто вместе выступали в опере «Жизнь за царя» Глинки. С Шаляпиным певица выступала и в таких операх, как «Мефистофель» А.Бойто (Панталис), «Князь Игорь» А.Бородина (Половецкая девушка), «Русалка» А.Даргомыжского (Княгиня). Вообще, оперный репертуар Чалеевой был достаточно обширным. На сцене Большого театра в течение пяти лет (1903-1908) она исполнила, кроме вышеупомянутых, следующие партии: Любава («Садко» Н.Римского-Корсакова), Полина и Миловзор («Пиковая дама» П.Чайковского), Зибель («Фауст» Ш.Гуно), Валерия («Песнь торжествующей любви» А.Симона) и др.

О разносторонности дарования А.П.Чалеевой свидетельствует и то, что она была тонким интерпретатором русской камерной вокальной музыки. Замечательные деятели русской культуры супруги Аркадий Михайлович и Мария Семеновна Керзины приглашали Чалееву выступать в камерных концертах организованного ими «Кружка любителей русской музыки», в которых она с успехом исполняла романсы А.Даргомыжского, П.Чайковского, А.Аренского, А.Гречанинова.

А.П.Чалеева была не только талантливой певицей, но и высокообразованным человеком. Она в 1891 г. закончила Смольный Институт,[4] а затем – Московскую консерваторию (класс проф. В.М.Зарудной) и Высшие философские курсы. Помимо всего прочего, она была очень красивой женщиной и пользовалась большим успехом у поклонников, среди которых был и С.В.Рахманинов.[5] Однако, будучи женщиной очень высокой морали, Чалеева никогда не отвечала на ухаживания, что ей очень повредило в карьере. Она не могла противостоять интригам и ей приходилось переходить из одного оперного театра в другой.

Известно, что в 1909 г. А.П.Чалеева неоднократно пела в Киеве. 8 апреля 1909 г она выступила вместе с Ф.И.Шаляпиным в опере «Русалка» А.Даргомыжского на сцене Киевского городского театра, исполнив партию Княгини. Дирижировал этим спектаклем замечательный музыкант И.Палицын. 12 апреля 1909 г. на той же сцене А.П.Чалеева исполнила партию Вани в опере «Жизнь за царя» М.Глинки, а партию Ивана Сусанина пел Ф.И.Шаляпин.[6]

В 1912 г. Чалеева уехала на гастроли в Италию, в миланский театр «Ла Скала». На прославленной сцене она должна была исполнить роль Амнерис в опере «Аида» Дж.Верди. Чалеева очень тщательно готовилась к своему дебюту в Милане. Она выучила итальянский язык и в ее исполнении не было никакого акцента. И все же, ей не советовали выступать, угрожая тем, что клака уже организована и ее все равно освистят и забросают помидорами. Но Александра Павловна проявила настойчивость и большую силу воли, не отступив от своих намерений. Она, правда, согласилась выступить под псевдонимом «Сандра Марина».

Успех Чалеевой был огромный, никто так и не решился помешать талантливой певице и артистке. В результате успешного дебюта Александра Павловна под псевдонимом «Сандры Марины» пела в различных оперных театрах Италии, в том числе и

в «Ла Скала». Имя певицы стало известно в Италии. Она была приглашена исполнить партию меццо-сопрано в «Реквиеме» Дж.Верди на торжествах, посвященных столетию со дня рождения великого маэстро, организованных во Флоренции в 1913 г. Затем ей даже был предложен контракт для выступлений на сцене знаменитого театра «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке. Но крушение парохода «Титаник», потрясшее весь мир, так сильно подействовало на нее, что она отказалась от этого заманчивого предложения. Однако были в этом отказе и другие, семейные причины.

Чалеева была замужем за Дмитрием Феодосьевичем Чалеевым,[7] сыном Феодосия Николаевича Чалеева – адмирала Балтийского флота – и княгини Всеволожской.[8] У Александры Павловны с Дмитрием Феодосьевичем была дочь Вера Дмитриевна. Чалеева разошлась со своим мужем еще задолго до революции.[9]

Вернувшись в Россию, после гастролей в Италии, Чалеева выступала в Мариинском театре в Петрограде. Во время революции 1917 г. она занимала большую квартиру в центре города, в которой жила вместе во своей 16-тилетней дочерью вдвоем. Поскольку в то время квартиры уплотняли из-за недостатка жилой площади, А.П.Чалеева сама сдала половину своей квартиры приличным на вид, как ей показалось, мужчинам, которые жили у нее тихо и спокойно.

Но однажды, за ними пришли с обвинением в заговоре против властей. А через два дня пришли и за Александрой Павловной, подозревая ее в том, что она также замешана в «заговоре», или что хотя бы должна была быть в курсе этого дела, но не информировала специальные органы. И Чалеева оказалась в «чрезвычайке» вместе с дочерью. После довольно продолжительного времени, проведенного там, Александре Павловне удалось бежать, благодаря одному доброму человеку – сторожу тюрьмы, которому очень понравилась ее дочь. Он, пожалев обеих, рискнул их выпустить на волю. Но затем, как стало известно позднее, сам поплатился за это головой.

А.П.Чалеева, по своей природе, была человеком чувствительным и нервным. Она, например, всегда очень волновалась перед выступлением. И конечно, после тяжелых переживаний, которые ей пришлось испытать во время пребывания в тюрьме, она не смогла больше петь на оперной сцене, только иногда выступала в концертах.

В 1920 г. Александра Павловна вместе с дочерью эмигрировала в Югославию и поселилась в Белграде. Ее дочь, Вера Дмитриевна, там вышла замуж за инженера Михаила Михайловича Гортынского, который тоже происходил из дворянской семьи. Вера Дмитриевна стала выдающимся педагогом и в течение сорока лет заведовала своей балетной школой.

Чалеева, находясь в Югославии, стремилась сделать много полезного, занималась разносторонней общественной деятельностью. Она, например, создала общежитие для русских студенток в Белграде, родители которых жили в провинции. К сожалению, очень тяжелыми оказались последние годы этой замечательной певицы и прекрасного человека. Она жила в ужасной бедноте, болела уремией и подагрой, не выходила из дома. 24 декабря 1949 г. она тихо скончалась на 77 году жизни.

Нельзя без волнения читать отрывок из воспоминаний Михаила Михайловича Гортынского – внука А.П.Чалеевой.

«Александру Павловну Чалееву, - пишет М.М.Гортынский, - я помню с раннего детства, будучи ее внуком, т.е. сыном Веры Дмитриевны Гортынской, урожденной Чалеевой. Александра Павловна жила с нами и меня стерегла в моем детстве и занималась моим воспитанием, так как мои родители работали круглый день.

Александра Павловна была исключительным человеком, большой доброты, и внимательная и заботливая как бабушка, и помогала мне готовить уроки в то время, когда

я с трудом и грустью переходил из русской в сербскую школу, с русского на сербский язык. До Второй мировой войны Белград был центром русской эмиграции и там тысячи русских жили как у себя на родине, даже в замкнутом кругу. После окончания Второй мировой войны русские рассеялись по всему миру и в Белграде осталась только их горсточка.

Александра Павловна себя чувствовала очень одинокой, грустила по родине и трудно мирилась со своей судьбой. Похоронив свою мать и своего брата в Белграде, только и думала о том, как бы следовать за ними. Умерла она, когда мне было 15 лет, можно сказать на моих глазах. В память Александры Павловны, за ее любовь, внимание и заботу обо мне, я мою дочурку назвал Александрой, которая родилась в 1996 г.»[10]

Будем и мы надеяться, что эта статья вернет из забвенья имя талантливой певицы, образованнейшего человека своего времени – партнера Ф.И.Шаляпина на оперной сцене – Александры Павловны Чалеевой.

---

[1] Левик С.Ю. Записки оперного певца. М., 1962[2], С.63.

[2] Интересно напомнить, что современный Государственный Гимн Республики Украины написан на слова П.П.Чубинского (Прим. М.М.Гортынского).

[3] «Московские ведомости», 18 января 1907 г.

[4] Смольный Институт благородных девиц, первое в России женское привилегированное среднее общеобразовательное учебно-воспитательное заведение закрытого типа для дочерей дворян (с 6 до 18 лет). Основан в 1784 году при Воскресенском Смольном женском монастыре в Петербурге под названием Воспитательное общество благородных девиц. Закрыт после Октябрьской революции 1917 г. См. Черепнин. Список выпусков Смольного Института. Пг., 1914.

[5] А.П.Чалеева выступала на сцене Большого театра в Москве в спектаклях, которыми дирижировали С.В.Рахманинов, И.К.Альтани, У.И.Авранек.

[6] См.: Летопись жизни и творчества Ф.И.Шаляпина. Книга 1. Л., 1989, С.347.

[7] Чалеевы – древний дворянский род, происходящий от Нестера (Несмеяна) Ивановича Чалеева, отличившегося во время войны с Польшей, и особенно при осаде Смоленска в 1654 году. Старший брат Феодосия Николаевича Чалеева, Геннадий Николаевич Чалеев, также был моряком и участвовал в знаменитом Синопском сражении 18 ноября 1853 года, за что был награжден орденом «за храбрость». Г.Н.Чалеев умер в последствии ранения при защите Севастополя, также как и другой брат Ф.Н.Чалеева, Авраам Николаевич Чалеев (Прим. М.М.Гортынского).

[8] Всеволжские – древний дворянский род. Всеволожская Афимья Федоровна была невесткой царя Алексея Михайловича. Екатерина Дмитриевна Всеволожская, жена Феодосия Николаевича Чалеева, была дочерью известного адмирала Дмитрия Андреевича Всеволожского (Прим. М.М.Гортынского).

[9] Дмитрий Феодосьевич Чалеев – муж А.П.Чалеевой – не покидал России. Он жил и скончался в Нижнем Новгороде (г.Горьком) в тридцатые или сороковые годы XX столетия. Брат Дмитрия Феодосьевича – Николай Феодосьевич Чалеев (1874-1938) был артистом и режиссером Малого театра в Москве. Он известен под псевдонимом Костромской, за свою успешную артистическую деятельность получил почетное звание Народного артиста РСФСР (Прим. М.М.Гортынского).

[10] Гортынский М.М.Александра Павловна Чалеева. Воспоминания. Рукопись. Франция, ноябрь 2000 года. С.4. Публикуется впервые.



А.П.Чалеева в роли Амнерис
(«Аида» Дж.Верди)



А.П.Чалеева в роли Эболи
(«Дон Карлос» Дж. Верди)

Е.Я.Дубнова

НЕОБЫКНОВЕННЫЙ КОНЦЕРТ

(Ф.И.Шаляпин и В.Ф.Комиссаржевская)

Это произошло сто лет тому назад, в 1902 г. 14 и 15 декабря в Москве состоялись симфонические собрания Филармонического Общества с одинаковой программой и одним и тем же составом исполнителей. Первое отделение концерта началось с исполнения второй симфонии Гайдна. «Затем, - читаем мы в отчете «Московских ведомостей» – следовала жалоба Купавы из «Снегурочки» Островского, с музыкой Чайковского, замечательною по своей красоте и задушевности. Читали эту сцену под музыку В.Ф.Комиссаржевская и О.А.Правдин»[1].

Надо сказать, что на драматической сцене актриса всегда выступала в лирической роли Снегурочки, а Купаву исполняла впервые. Видимо, поэтому она искала новые краски, сильно драматизируя образ, что не понравилось рецензенту.

Однако второе отделение концерта превзошло все ожидания и публики, и критики, а уж на нас, историков искусства, вообще произвело ошеломляющее впечатление. Была исполнена музыка Шумана к драматической поэме Байрона «Манфред», написанная для симфонического оркестра, вокальных соло и хора с декламационным текстом. Стихи Байрона читал не кто иной, как... Федор Иванович Шаляпин. Он впервые выступал в роли декламатора, как тогда называли чтецов, создав образ Манфреда средствами как бы «не своего» искусства. Впрочем, широко известно, как относился великий певец к слову, как работал над выразительностью речи в оперной партии. Теперь он решился «сделать шаг» и выступить перед публикой в роли драматического артиста. Хотя, конечно же, музыкальное сопровождение поддерживало его как родная стихия.

А Комиссаржевская? Как она попала в симфонический концерт вместе с Шаляпиным? Ведь она была драматической артисткой. И тут надо сделать отступление

Вера Федоровна была дочерью знаменитого певца, артиста Мариинского театра, оперного педагога Федора Петровича Комиссаржевского. В середине 80-х гг. он переехал в Москву, где стал профессором Московской консерватории и вместе с К.С.Станиславским одним из основателей Общества искусства и литературы. Комиссаржевский был активнейшим музыкальным деятелем, боровшимся (как впоследствии и Шаляпин) за очищение оперы от штампов, за создание на оперной сцене правдивых и полноценных человеческих характеров, то есть за синтез достижений музыкального и драматического театра. Федор Петрович сыграл значительную роль в творческом становлении своих детей – Веры и Федора. Последний стал не только драматическим, но и крупным оперным режиссером. В свою очередь, Вера Федоровна много сделает для внесения музыкальной стихии в драму и комедию. Это выразится и в непосредственном исполнении романсов и песен в спектаклях, и в особенностях ее голосовых данных, и в характере фразировки и интонирования в сценической речи. Музыка, поэзия и драматическое искусство сопровождали ее с самого детства. Истоки будущего синтеза искусств зарождались в атмосфере родительского дома. Она была свидетельницей домашних репетиций отца, на которых присутствовали авторы опер «Борис Годунов» и «Каменный гость» - Мусоргский и Даргомыжский. Первый был близким другом дома и часто играл специально для детей Комиссаржевского. Музыкальная среда окружала Веру Федоровну всю жизнь и была ей необходима, как воздух. С конца 80-х годов она сближается с семьей А.И.Зилоти, известного пианиста, профессора Московской консерватории. В кругу больших музыкантов, близких друзей актрисы, часто звучал ее «голос-музыка», как называл его А.И.Зилоти, когда она читала стихи. По тому, что́ именно и ка́к читала Комиссаржевская, можно сказать, что в сферу искусства художественного слова она входила как новатор. В то время очень

распространилось среди актеров чтение стихов как психологических монологов. Груз драматических переживаний, тщательность нюансировки в описаниях, игровые паузы, не совпадающие с ритмическими, подминали под себя хрупкую стихотворную ткань, разрушали ритмику и мелодию стиха, искажали поэтическую интонацию. Поэтому стихи «не игровые», лишенные внешнего сюжета, передающие настроения, размышления, стихи, в которых образность заключалась в самой ритмической и фонетической структуре, - редко исполнялись со сцены. А именно такими были шедевры русской поэзии – стихи Тютчева, Лермонтова, Пушкина, позднее Блока, которые очень любила и прекрасно читала Комиссаржевская.

З.А.Прибыткова, родственница С.В.Рахманинова и А.И.Зилоти, вспоминает о том, как читала актриса стихи Пушкина «Вновь я посетил» и Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива». Последнее автор воспоминаний называет «одним из самых «певучих» стихотворений в мировой поэзии. Но надо было иметь голос Комиссаржевской с его громадным диапазоном, с многогранностью звуковых тембров, надо было иметь ее чуткий музыкальный слух, чтобы так выразительно и неоднотонно прозвучали строки, начинающиеся со слов «когда», и чтобы внутреннее их напряжение шло, поднимаясь и усиливаясь, до кульминации: «Тогда смиряется души моей тревога...» Дивные переливы ее голоса окутывали вас умиротворением и покоем.

Все молчат. Впечатление слишком сильно, говорить нельзя...»[2].

Уже на основании этой короткой зарисовки впечатления тонких ценителей – музыкантов можно почувствовать, что в чтении Комиссаржевской была тенденция не только к синтезу «актерского» («выразительно и неоднотонно») и «поэтического» (ритмического по преимуществу) исполнения стихов, но и к слиянию поэзии с музыкой, к внесению в декламацию особенной музыкальной стихии, музыкальной выразительности. На слушателя действовало не только слово, его смысл, но и звуковой поток, рожденный глубоким постижением самой природы стиха, «многогранность звуковых тембров», «переливы голоса». Внутренний «сюжет» этих лирико-философских стихов, передающих не события, а раздумья и впечатления от природы, строился близко к музыкальному произведению: напряжение шло крещендо, «поднимаясь и усиливаясь до кульминации».

С именем Комиссаржевской связано не только выявление музыкально-ритмической природы стиха, но и, как уже говорилось, сочетание поэзии с музыкой в ее собственном значении, с музыкальным произведением, написанным по мотивам произведения литературного. Свои выступления на эстраде, в концертах Комиссаржевская начала не с чтения, а с исполнения романсов. Многие классические романсы были написаны на стихи ее любимых поэтов. Лирическое стихотворение и музыка объединялись в романсе в одно неразрывное целое.

С конца 90-х гг. актриса начала выступать на благотворительных вечерах и в литературно-музыкальных концертах уже с чтением стихов: письмо Татьяны из «Евгения Онегина» и «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, «Зеленый шум» Некрасова, «Ночь в Монплезире» Апухтина. В поэзии она исповедовалась зрителю, раскрывала тайники своей души так же «до дна», как делала это на театральных подмостках, только несколько в иной форме. Обращаясь непосредственно прямо в зал, Комиссаржевская стихами говорила о своей тоске по настоящей любви; о жажде весны, несущей духовное обновление; о сложности души человеческой, глубокой и беспокойной, как море.

А.И.Зилоти был двоюродным братом С.В.Рахманинова. В семье Зилоти актриса и познакомилась с великим композитором. Об отношениях Комиссаржевской и Рахманинова мы читаем в воспоминаниях Прибытковой. Они «были почтительно влюбленные, но немного далекие, потому что оба были люди нелегко раскрывающие душу<...> Оба были всегда не удовлетворены собой. Вера Федоровна часто не верила в

себя как в актрису, мучилась и приходила после новой роли<...> в полном смятении – еще одну роль провалила! Рахманинов тоже был подвержен приступам неверия в себя, тоже приходил в отчаяние, что он «не работник», что он «не пианист», что он «пишет дрянную музыку»! <...> И Комиссаржевская и Рахманинов боялись пошлости и мещанства <...> Оба любили Блока <...> У Рахманинова есть романс «Мы отдохнем», написанный на слова последнего монолога Сони (Чехов «Дядя Ваня») <...> Я не могу отрешиться от мысли, - пишет Прибыткова, - что Рахманинов видел и слышал Веру Федоровну в этой роли. У них было единое понимание образа. У обоих, начиная со слов «Мы отдохнем» и далее «я верую, верую», звучала твердая вера в будущее счастье человечества, в чистую, справедливую жизнь. <...> несравненная музыкальность речи Комиссаржевской не могла не сказаться на музыкальном языке Рахманинова»[3].

Мысль поставить драматическую поэму Байрона «Манфред» в сопровождении симфонического оркестра, с музыкой Шумана, с Ф.И.Шаляпиным в заглавной роли первой пришла в голову С.В.Рахманинову в конце 1890-х гг., когда он работал в Московской Русской Частной опере С.И.Мамонтова. Но тогда эта идея в жизнь не воплотилась. Осуществил ее А.И.Зилоти. 14 и 15 декабря 1902 г. он дирижировал в удивительном литературном концерте, о котором было сказано в начале нашей статьи.

К этому концерту готовились заранее. А.И.Зилоти, предварительно договорившись с Комиссаржевской, еще 8 мая 1902 г. писал Ф.И.Шаляпину: «Прошу тебя сообщить мне, могу ли я поставить «Манфреда» на субботу 14 декабря? <...> Астартой будет Комиссаржевская»[4].

Интерес к Байрону в среде передовой художественной интеллигенции и молодежи в то время повысился, потому что его поэзия с огромной силой утверждала права личности на свободу духовного развития и обнажала неблагополучие всего жизненного уклада. В начале 1890-х годов Байрон становится особенно созвучен тому настроению, которое позднее выразится в стихах Блока:

- Уюта – нет, Покоя – нет.

Шаляпин был, конечно, знаком с творчеством актрисы. Так, например, мы знаем, что 11 февраля 1902 г. он присутствовал на спектакле «Фауст» в Александринском театре, где Комиссаржевская играла Маргариту.

С какой ответственностью и с каким волнением относилась Комиссаржевская к предстоящему выступлению с Шаляпиным мы узнаем из ее письма к Н.Н.Ходотову, написанному накануне первого концерта: «Вот я в Москве, я читаю завтра, читаю «Манфреда» (не знаю, есть ли что-нибудь на свете выше этого – гению Байрона некуда уж было идти потом). Весь литературный мир, все, что есть талантливого молодого в России, сейчас в Москве и будут завтра слушать меня. Весь мир музыкальный будет слушать.

Актеры, молодежь, все, в ком живет любовь к прекрасному – придет завтра вечером к нам, потому что ждет небывалого наслаждения от этой единственной по красоте вещи. Байрон с музыкой Шумана, и они еще верят, что Шаляпин и я – выполним это, как никто. Вот чего ждут они и какое наслаждение для духа было бы хотя бы желание дать хоть одним звуком ту бурю, что переживаешь, читая эту повесть гениальной души. И вот я здесь – больная вся, без голоса, с мучительным кашлем, с апатией, какой не помню в себе давно, давно, с потухшими глазами, с измученным лицом и скованная сознанием невозможности подняться хоть на одну ступеньку к вдохновению. И будет, может быть, несколько нот моих, они, послушные, пойдут, куда я их направлю, и публика будет думать, что это я, не подозревая, что это автоматическое искусство. Мне надо подняться очень высоко теперь, чтобы найти себя, так высоко, как, может быть, никогда еще я не поднималась. Но как это сделать и жива ли еще надежда на то, что это возможно, - я не знаю. Я ничего не знаю, кроме того, что я несчастна до

конца сейчас и мне кажутся химерами мои мечты и главное – вера моя в свои силы, а так нужна она мне. Если я начну дело без этой веры – я погибла и все вокруг меня погибло[...][5]

Концерты в Филармоническом обществе прошли с громадным успехом и были повторены на другой день. На обоих вечерах присутствовал А.М.Горький. «Фед[ор] Иван[ович] читал первый раз хорошо, а второй – изумительно"[6]. Таково было впечатление писателя. На первом концерте опасения публики и волнение исполнителя были понятны. Трудно было представить себе, как оперный певец, даже с такой блестящей фразировкой, как Шаляпин, будет произносить большие монологи. Но Федор Иванович, по воспоминаниям современников, "говорил наредкость выразительно, как настоящий драматический актер. Его удивительный голос в драматическом слове находил те же потрясающие, чисто шаляпинские интонации, что и в пении"[7]. Комиссаржевская тоже доставила огромное наслаждение публике и сама, вопреки своим опасениям, получила большую радость. В прессе по поводу исполнителей не было единого мнения. Так, рецензент "Русского слова" считал, что для исполнения роли Духа голос Комиссаржевской слишком земной и страстный. "Вы знаете прекрасный голос г-жи Комиссаржевской, в котором звучит какая-то надорванная струна. После голоса Ермоловой <...> нет инструмента лучше для изображения человеческих страданий. Лучше всего у г-жи Комиссаржевской выходит Астарта. Ее восклицание: «Манфред»! – полно слезами. Оно производит потрясающее впечатление. И когда потом кларнеты повторяют этот удаляющийся, затихающий где-то в бесконечности звук исчезнувшего видения – вам еще слышится голос г-жи Комиссаржевской<...>»

Интересны заметки того же корреспондента и по поводу исполнения Шаляпиным монологов Манфреда, которого артист как бы спустил с недосягаемых высот на землю и «простил» ему индивидуализм «сверхчеловека». Артист, по-видимому, передавал трагедию яркой личности в ее отношениях со средой, неизмеримо низшей по степени духовности. Рецензент отмечает ряд великолепных моментов в декламации великого певца. Он читал «изумительно, изящно, тонко, музыкально художественно». В лирических сценах Шаляпин старался произносить стихи особенно мягко, как будто боялся, не груб ли будет его бас. И хотя иногда чувствовалось, что чтец он еще неопытный, сомневающийся в себе, «в последних сценах это был поистине бриллиант»[8].

Наиболее развернутое описание всего концерта мы находим в «Московских ведомостях», в уже цитированной вначале рецензии, которую приводим почти полностью.

«Наибольший интерес представляло участие г.Шаляпина, в первый раз выступившего в роли декламатора. Мы не особенно сочувственно относимся к этой попытке, ибо для нас певец, выступающий чтецом, представляется нам человеком, добровольно лишающим себя тех особых прав и преимуществ, какие предоставляет ему его искусство. Г.Шаляпин очень богато одарен сценическим талантом, и если бы он выступил на драматической сцене, то это представило бы огромный интерес, но декламация под музыку, за исключением коротких эпизодов в некоторых драматических произведениях, представляется нам жанром слишком искусственным, почти противоестественным. Г.Шаляпину пришлось в чтении изобразить всю фигуру Байроновского Манфреда и, по нашему мнению, несмотря на всю невыгоду этого положения, артист выполнил свою задачу великолепно, так что для нас он был в этом исполнении выше знаменитого Поссарта, выступившего в *Манфреде* на сцене Большого театра. Мы не скажем, что в чтении г.Шаляпина все было одинаково хорошо, - напротив, были места сравнительно бесцветные, иногда даже слышались паузы не на месте, но зато драматические моменты были переданы с такой искренностью и силой выражения, каких мы никогда не слышали у других декламаторов. Главным образом, подкупало

отсутствие всякой условной манеры, которую многие отождествляют со школой, и естественная простота дикции нравилась даже в тех местах, которые вышли не особенно колоритно; вообще лучшего в целом впечатления из чтения мы никогда раньше не выносили.

Превосходно читала В.Ф.Комиссаржевская, изложившая массу чувств в коротких, отрывочных словах Астарты. О.А.Правдин почти все время должен был выдерживать бесстрастный тон повествователя и только в конце мог проявить свое мастерство в небольших речах аббата. Очень хорошо прочли свои небольшие роли учащиеся Музыкально-Драматического училища Общества г-жа Левшина и г.Нелидов, в особенности последний.

Вокальный квартет солистов: г-жи Салина, Азерская и гг.Южин и Петров спели все очень хорошо; особенно выделялся красотой голоса имевший наиболее значительную партию г.Петров.

Увертюра и музыкальные номера исполнены были оркестром вполне хорошо, в особенности 15 декабря, когда во всем исполнении слышалось больше энергии и одушевления, нежели накануне. Хоры были недурны, хотя могли быть и лучше.»[9]

Редкую силу и выразительность декламации, которые сделали бы честь и драматическому артисту, - отмечал в исполнении Шаляпина, и рецензент «Русских ведомостей». Он считал, что светлые и звонкие ноты в чтении были менее гибки и богаты, чем низкие, но не мог не признать удачу общего тона речи и всей интерпретации образов[10].

По письмам и воспоминаниям современников мы узнаем, что резонанс от литературно-музыкальной композиции по Байрону был очень велик. Ту же постановку по-своему хотел осуществить другой известный музыкант, дирижер В.И.Сафонов. Строились планы повторения концерта Зилоти с Шаляпиным и Комиссаржевской. Но, к сожалению, замыслам этим не было суждено осуществиться. В жизни Шаляпина два вечера в симфоническом собрании Филармонического общества явились лишь интересным эпизодом. Великий певец не собирался заниматься искусством художественного слова.

Комиссаржевская создала собственную литературно-музыкальную программу: стихотворения в прозе И.С.Тургенева «Нимфы», «Лазурное царство», «Как хороши, как свежи были розы» на музыку А.С.Аренского.

Премьера состоялась 1 ноября 1903 г. Комиссаржевская «декламировала с оркестром в концерте Зилоти. Это очень трудно, особенно «Нимфы» и «Лазурное царство» <...> Музыка в этих двух мелодекламациях местами очень сильная, поэтому покрыть оркестр женским голосом нелегко. Но голос Комиссаржевской был настолько «тембровым», настолько певучим и звучным, что ей выступать с мелодекламацией не только не составляло никакого труда, но, больше того, голос ее абсолютно сливался с оркестром, как будто был доминирующей нотой оркестрового звучания.

Вера Федоровна замечательно читала, а ведь мелодекламация – искусство трудное. Авторы музыки не всегда умеют соблюдать логику слова, что приводит к ненужным паузам в неожиданных местах, и к слиянию слов, долженствующих быть разделенными. И надо обладать большой музыкальностью, чтобы уметь обойти эти камни преткновения.

Комиссаржевская была абсолютно музыкальна, как в музыке, так и в слове – само ее слово было музыкой. Она умела все, к чему бы ни прикасался ее изумительный талант, - углублять, облагораживать, окрашивать богатой гаммой самых тонких ощущений. Мелодекламируя, она говорила, просто говорила замечательные слова Тургенева, но оказалось, что ее удивительный голос поет проникновенную музыку Аренского.»[11]

Остается добавить, что на этом концерте Комиссаржевской, в зале Дворянского собрания присутствовал и Ф.И.Шаляпин.

Традиция чтений поэтических произведений с оркестром оказалась очень плодотворной. Выдающимся явлением искусства стало исполнение В.И.Качалова – монологов Эгмонта, Прометея и того же Манфреда с музыкой Бетховена, Скрябина, Шумана. Стоит вспомнить исполнение «Пера Гюнта» Г.Ибсена на музыку симфонической поэмы Э.Грига такими замечательными артистами, как А.Г.Коонен и В.Н.Аксенов. Музыка и в наши дни остается спутником многих литературно-художественных программ, являясь в самых разнообразных сочетаниях с поэзией.

---

[1] Н.К. (Кашкин Н.Д.) Симфонические собрания. // Московские ведомости. 1902г. 17 декабря.

[2] Комиссаржевская В.Ф.Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.-М. 1964. С.237-238

[3] Там же. С.233

[4] Комиссаржевская В.Ф.. Летопись жизни и творчества. С.-П-г 1994 С.183

[5]. Комиссаржевская В.Ф.<...> 1964. С.126-127.

[6] Архив А.М.Горького. т.IV. 1954. С.106.

[7].«Русское слово» 17 декабря 1902

[8] Там же

[9] «Московские ведомости» 1902г. 17 декабря

[10] «Русские ведомости» 1902г. 17 декабря

[11] Комиссаржевская В.Ф.. <...> 1964. С.242-243

Е.Л.Уколова

Ф.И. ШАЛЯПИН И НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

"Из всех песен мира, кажется мне,
русская песня наиболее крепко теснится с
человеческой душой. Она отвечает и грусти и
радости в полной мере". Ф.И. Шаляпин

Певец из народа, гениально исполняющий подлинно народные песни — именно такой образ Шаляпина давно сложился у нас в литературе. Правда, он никогда не жил в деревне, родился в городе, и пел ли он крестьянские песни — тоже вопрос. И все же спорить с сутью этой аксиомы невозможно. Но при этом безусловно и то, что она не раскрывает истинного богатства шаляпинского искусства в сфере народной песни и плодотворности его подхода.

Шаляпину посчастливилось родиться на стыке городской и деревенской культуры. Крестьяне, приезжая в город, останавливались, как правило, на его окраине. В Суконной слободе, на окраине Казани, где рос Шаляпин, звучало и все богатство городского фольклора, и деревенские песни. Какие-то из них не могла не петь его мать — вятская крестьянка.Скорее всего это были заунывные лирические песни. Но приходились ли они по сердцу мальчику с таким живым, бойким характером как у юного Шаляпина, трудно сказать. Во всяком случае в зрелые годы Шаляпин мучительно вспоминал эти песни и так и не мог вспомнить. И не потому, конечно, что память у него была плохая, а потому, что в то время серьезного интереса к песенному репертуару матери у него, видимо, еще не было.

Лишь из одной песни, да и то отнюдь не крестьянской, он с трудом припомнил слова: "Стоял там белый дом и лестница большая"[1]. После длительных поисков пришлось остановиться на том, что это обрывки песни "Затворница" на слова Я. Полонского:

"В одной знакомой улице
Я помню старый дом,
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном".

Опубликовано стихотворение было в 1840-х годах, а к 1870-м гг. городская песня на эти стихи стала столь популярной, что смогла проникнуть и в деревню. Фольклористы отмечали, что массированный натиск городской песенной культуры на деревню начался еще в 1860-е гг.

Другая песня, которую пела мать Ф.Шаляпина, по воспоминаниям Лидии Федоровны, начиналась словами "Нива, моя нива, нива, золотая"[2]. И это тоже городская и безусловно авторская песня, связанная с именем поэтессы Ю. Жадовской.

Слова этой песни впервые были опубликованы в 1858 г., а мелодия входила в сборники детских песен «Гусельки», популярные и в городских и в сельских начальных школах, откуда они быстро входили в деревенскую фольклорную жизнь.

Соотнося реальный песенный репертуар Шаляпина с тем, что звучало тогда вокруг, приходится признать, что преимущественным его источником все

же служили эстрадные, садовые и ресторанные хоры и певцы-солисты Казани, Астрахани, Баку и Тифлиса, а позже Петербурга и Москвы. Из репертуара этих хоров Шаляпин узнал и усвоил весь свод популярных русских народных песен. Известно, что ему достаточно было один-два раза послушать песню, чтобы перенять и мелодию и слова.

Когда Шаляпин начинал свою концертную деятельность, российская эстрада переживала истинный расцвет и не только в области русских цыганских хоров, но и в жанре русской песни. Потесненные в 1860-70-е гг. деятельностью РМО и первых консерваторий, пытавшихся монополизировать управление сферой музыки, эстрадные хоры с новой энергией возродились везде, где только могла звучать цыганская и русская песня. Хоры русских песенников пели в крупных гостиницах, ресторанах, трактирах. По несколько хоров обычно выступали в увеселительных садах и на ярмарках. Благодаря деятельности князя Юрия Голицына и, в особенности, Дмитрия Агренева-Славянского слава русской песни гремела по всему миру. Живя в Казани, Шаляпин не мог не слышать восторженные рассказы о легендарных передвижных концертах капеллы Славянского на пароходе по Волге.

Бурное развитие эстрады, множество хоров и исполнителей песенно-национального жанра требовало нового репертуара. Если шуточные плясовые песни упорно не старели, то протяжные лирические песни даже и городского происхождения на эстраде казались архаичными и требовали обновления и напева и слов. Во времена Шаляпина рождались десятки новых песен, которые и образовали тот самый фонд общерусских песен, до сих пор наиболее обожаемых народом и практически игнорируемых фольклористами. Сюда вошли всем известные и любимые: "Всю-то я вселенную проехал", "Стенька Разин и княжна", "Меж крутых бережков" и многие другие.

Возможно, что первые сомнения в ценности подобного городского фольклора заронил в нем Д. Усатов. За сохранение и пропаганду подлинного крестьянского фольклора ратовал и его новый петербургский друг В. В. Андреев — создатель балалаечного оркестра. Однако в программах своих концертов он при этом более всего использовал как раз городскую песню. И в качестве солистов приглашал не столько народных песельников из глубинки, сколько эстрадных звезд, например, королей цыганского романса Сашу Давыдова и Александра Михайловича Давыдова. Так в концертах В. Андреева и в его аранжировке впервые зазвучали песни "Всю-то я вселенную проехал", "Вижу чудное приволье", "Светит месяц". В его репертуар входили "Вдоль по Питерской", цыганский шлягер "Ты почувствуй", "Вниз по матушке, по Волге", "Эй, ухнем", "Как по ельничку" и другие. Шаляпина тоже не раз привлекали к андреевским концертам и по утверждению А. Серебрякова Шаляпин в молодости выступал с оркестром Андреева даже в качестве конферансье.

Хорошо знаком был Шаляпин и с репертуаром кружка любителей игры на балалайках Н. Приваловым, где мог услышать песню "Прощай радость".

Однако почти все песни, которые звучали в оркестре Андреева, ученые фольклористы называли тогда музыкальным мусором, засоряющим чистые родники первозданного крестьянского фольклора. Все популярные городские песни представлялись им псевдонародными, поскольку считалось, что

настоящий народ живет только в деревне и только в деревне могут родиться истинные перлы народного творчества. Попадая же в город, крестьяне становятся уже малокультурным городским людом и сочинять могут только нечто псевдонародное. Такое мнение господствовало и в тогдашней народнической идеологии, и в официальных музыкальных кругах.

На позиции ученых фольклористов стоял в своих взглядах на народную песню и покровитель Шаляпина крупный петербургский чиновник Тертий Филиппов, с которым его познакомил Андреев. Будучи тайным советником и государственным контролером, Тертий Иванович председательствовал в фольклорной комиссии при Российском географическом обществе и покровительствовал народным хорам, нарождающимся народным ансамблям и оркестрам. Филиппов не только разделял взгляды, сложившиеся в русской фольклористике, но в значительной степени их и формировал[3]. Он крайне нетерпимо относился ко всем проявлениям городской эстрадизации народной песни, ко всем садовым и ресторанным хорам, преследовал Агренева-Славянского и всех, кто приспосабливал народные песни к эстраде. Всей этой "пришлой мерзости и пошлости" он противопоставлял пение истинно народных певцов, которые выступали на его домашних вечерах. Именно у него Шаляпин впервые услышал пение А. Федосовой, и то, что эта темная крестьянка совсем недавно с успехом выступала в Америке со своими песнями, на Шаляпина должно было произвести колоссальное впечатление.

У Филиппова Шаляпин и пел в мужском хоре, которым руководил И. В. Некрасов. Шаляпин не пишет, что именно он пел в этом хоре и насколько ему нравился его репертуар. Но наряду с такими народными песнями, как "Я вечор млада", "Каляда" и "Как по ельничку", они пели и популярные серенады Абта и Эрика-Гельмунда.

За два года до смерти Филиппов обратился с письмом к царю о катастрофическом положении в русском фольклоре. По его мнению, безвозвратно прошла пора народного творчества, родник иссяк и никогда не восстановится. Натиск эстрады, визгливой гармошки, фабричных песен и частушек окончательно уничтожили почву, на которой могли произрастать старые настоящие песни. Но, если нельзя народ заставить петь старые песни, то надо хотя бы их записать, издать и тем самым сохранить.

Попав в дом к умному и очень влиятельному вельможе, Шаляпин, по крайней мере в своих публичных выступлениях становится приверженцем аналогичных взглядов на фольклор. Через всю жизнь он пронесет эти взгляды и выскажет их даже в "Маске и душе":

"Русские люди поют песню с самого рождения. От колыбели, от пеленок. Поют всегда. По крайней мере так это было в дни моего отрочества. Народ, который страдал в темных глубинах жизни, пел страдальческие и до отчаяния веселые песни. Что случилось с ним, что он песни эти забыл и запел частушку, эту удручающую, эту невыносимую пошлость? Стало ли ему лучше жить на белом свете или же, наоборот, он потерял всякую надежду на лучшее и застрял в промежутке между надеждой и отчаянием на этом проклятом чертовом мосту? Уже не фабрика ли тут виновата, не резиновые ли блестящие калоши, не шерстяной ли шарф, ни с того ни с сего окутывающий шею в яркий летний день,

когда так хорошо поют птицы? Не корсет ли, надеваемый поверх платья сельскими модницами? Или проклятая немецкая гармоника, которую с такой любовью держит под мышкой человек какого-нибудь цеха в день отдыха? Этого объяснить не берусь.

Знаю только, что эта частушка - не песня, а сорока, и даже не натуральная, а похабно озорником раскрашенная. А как хорошо пели! Пели в поле, пели на сеновалах, на речках, у ручьев, в лесах и за лучиной. Одержим был песней русский народ, и великая в нем бродила песенная хмель."[4]

Сейчас кажется странным, почему частушка у Шаляпина не вписывается в идеальный образ народа-песнетворца. Ведь частушку принесла сама жизнь. Да и ему самому в молодости в Тифлисе в спектакле музыкального кружка пение частушек принесло грандиозный успех. Ставили "Бедность не порок" и он играл песельника Разлюляева.

С подобных же консервативно-охранительных позиций даже Чайковский однажды несправедливо осудил, грандиозную деятельность Агренева-Славянского. Вот так и Шаляпин позднее раскритиковал Надежду Плевицкую за исполнение якобы "псевдо-народных" песен. Сначала он пригласил ее к себе в дом, на Новинский бульвар, прослушал весь репертуар, пожурил за неразборчивость вкуса и предложил ей разучить подлинно народную песню о девице, которая в старости встретила некогда любимого гусара.

Вот как рассказывает об этой встрече сама Н. Плевицкая: "Не забуду просторный светлый покой великого певца, светлую парчовую мебель, ослепительную скатерть на широком столе и рояль, покрытую светлым дорогим покрывалом. За той роялью Федор Иванович в первый же вечер разучил со мной песню "Помню я еще молодушкой была"... На прощанье Федор Великий охватил меня своей богатырской рукой да так, что я затерялась где-то у него под мышкой. Сверху, над моей головой поплыл его незабываемый бархатный голос — мощный соборный орган:

— Помогай тебе Бог, родная Надюша, пой свои песни, что от земли принесла, у меня таких нет, я слобожанин, не деревенский.

И попросту, будто давно со мной дружен, он поцеловал меня"[5]

А вскоре, 25 мая 1910 г., на гастролях Шаляпин в интервью критиковал ее репертуар за позу, за псевдонародность таких вещей как “Ухарь-купец”.

Но 27 августа того же года Шаляпин едет с концертом в Нижний-Новгород и блестяще исполняет песню из репертуара Плевицкой в духе народного лубка. Рецензент не называет песню, но, по всей видимости это был "Ухарь-купец".

Из репертуара Плевицкой Шаляпин позаимствовал не только "Ухаря", но и сочиненную специально для нее тройку "Ну, быстрей летите кони". И характерно, что все эти песни, включая и "Молодешеньку", были типично городскими и даже авторскими. Видимо, то расхождение теории с практикой, которое он наблюдал у В. Андреева и даже у Т. Филиппова, Шаляпин тоже усвоил.

Мы уже писали о том, что Шаляпин, присоединившись к общепринятой точке зрения, противопоставляет одну авторскую городскую песню другой такой же. Известно, что слова песни "Помню я еще молодушкой была" были

опубликованы Е. Гребенкиной в 1841 г.[6] Что касается музыки, то напев, до сих пор считающийся народным сочинил на рубеже веков эстрадный музыкант Лабади, который печатался под псевдонимом Р. Ф. Рудольфи.

В подобных колебаниях и порождаемой ими двойственной позиции Шаляпин не был одинок.

Певец Михайлов-Стоян выпустил даже книжку в защиту крестьянского фольклора с предложениями запретить исполнение городских песен.[7] Но на пластинку он тоже записывал почему-то именно городские песни. По поводу же шаляпинских выступлений против городского и фабричного фольклора, журнал «Граммофонный мир» иронизировал:

"До нас дошли слухи о том, что Ф. Шаляпин намерен основать большую фабрику, которая вырабатывала бы исключительно народный репертуар, так как все появляющиеся на рынке народные вещи ничего общего с народом не имеют и производят в широких массах тлетворное влияние".[8]

Интуитивно Шаляпин чувствовал, что только жизнь, непосредственные ее события, глубокие и искренние переживания должны быть поводом для пения, для отбора песен и их обновления. И если на словах он так упорно и так часто проповедовал музейно-охранительное отношение к фольклору, то на концертной эстраде он меньше всего этому следовал. Лебединский в своих статьях убедительно доказал, что осовременивание и обновление всех исполняемых песен являются сутью шаляпинских интерпретаций. Вот это острое чувство связи с жизнью, ситуативной осмысленности репертуара и его исполнения является той крепкой нитью, которая связывала певца с истинно народным творчеством. Это чувство ему подсказывало, что надо петь те песни, которые сейчас живут полноценной жизнью, а не просто записываются неутомимыми фольклористами в глухих уголках России. Песня, по его мнению, должна была вызывать у слушателя не музейно-исторический интерес, как образец фольклора того или иного региона, а высекать активный эмоциональный отклик и сугубо жизненный интерес.

На основе этих соображений складывался и народный репертуар певца. Из всех народных песен, которые числятся в репертуаре Шаляпина лишь единицы могут как-то претендовать на принадлежность к старинному крестьянскому фольклору. В подавляющем большинстве Шаляпин пел городские песни XIX века, которые были наиболее популярны и любимы самым широким населением страны и в городе и в деревне. Кстати, Плевицкой тоже пришлось самой убедиться, что крестьянская часть ее репертуара не пользовалась тем громадным слышательским спросом, каким пользовались городские песни.

Вряд ли можно сомневаться в том, что Шаляпин знал почти весь реально звучащий городской песенный фольклор своего времени. Но одно дело знать, другое дело петь и петь в концертах. Из народно-песенного репертуара, указанного в трехтомнике, не все песни подтверждаются реальными фактами его исполнительской деятельности. Рекламируя свой репертуар, Шаляпин печатал на некоторых нотах названия песен, которые были в то время популярными. Возможно он знал эти песни, может быть, даже пел в компаниях, но нигде в программах и в мемуарах они не зафиксированы. Какие-либо свидетельства об

их исполнении мы нашли только в отношении приблизительно половины этих песен.

Камерный репертуар Шаляпина складывался с учетом целостного звучания концертной программы, в которой должны быть свои тихие и ударные кульминации, свои взлеты и паузы при исключительном богатстве и разнообразии образно-эмоционального строя. Так же формировался и народный репертуар певца. Независимо от своего происхождения эти песни четко группируются по жанровым и образным признакам. О печалях личной судьбы в стиле крестьянской протяжной песни повествовали:

«Лучинушка»,
«Ноченька»,
«Не велят Маше»,
«Прощай, радость»,
«Ах, ты, солнце»,
«Не одна во поле дороженька»,
«Эх, ты, Ваня»

Исполняя эти песни Шаляпин выступал народным жалельщиком, выпевал в них народные страдания. Певцу нужен был резкий контраст к таким вещам как “Пророк”, “Дубинушка”. Когда Шаляпин пел "Не велят Маше", он сбрасывал с себя латы и панцыри глашатая, пророка, громовержца, бунтаря и низводил себя до тоненькой былинки, живущей по чужой воле, и чужому хотению. Песня вызывала острую жалость к русскому народу, лишенному элементарных прав на самое крохотное счастье. Не случайно, что среди этих лирических стонов было столько женских песен.

Само по себе исполнение женских песен требовало от Шаляпина немалой художественной смелости. Во-первых, это противоречило фольклорной традиции, где женские песни сольно пели только женщины. Во-вторых, до Шаляпина ни один академический певец не позволял себе выступать с женскими песнями. Это было почти равнозначно исполнению мужчиной партии Антониды, или Юдифи.

Что же заставило Шаляпина петь женские песни?

К исполнению в концертах "Не велят Маше", "Эх, ты Ваня", "Лучинушка", "Помню я еще молодушка была", "Потеряла я колечко" Шаляпина привели соображения высшего художественного порядка. В них он не только умалял свое великое "Я" до беззащитной былинки, раскрывал бездну униженности русского человека, этими песнями он доставал до дна русской души, поднимал с этого дна волны жалости, сострадания и протеста. Был в женских песнях для него и чисто профессиональный интерес. Они ставили певцу фантастическую по сложности задачу перевоплощения. При этом он не переходил на женский голос, а создавал женский образ тончайшим воспроизведением женской манеры исполнения со всеми красками, нюансами, и, главное, глубоким проникновением в психологию героини и в суть сюжета. Разумеется, этот принцип вживания в персонаж Шаляпин принес в народную песню из оперы и театра.

"Я только тогда могу хорошо спеть историю молодой крестьянки, которая всю свою жизнь умиленно помнит как когда-то, давно, в молодости красивый

улан, проезжая деревней, ее поцеловал, и слезами обливается, когда уже старухой, встречает его стариком — только тогда могу я это хорошо спеть, когда воображу, что это за деревня была, и не только одна эта деревня, что была вообще за Россия, что была за жизнь в этих деревнях, какое сердце бьется в этой песне."[9]

А вот как описывает впечатление от этой песни русский дворянин и певец С.А.Шулепников, на даче которого в Хмельницах певец ее исполнял:

"Изо всего петого Шаляпиным у нас самое сильное впечатление оставила народная песня "Помню, я еще младешенькой была". Как живая стояла перед нашими глазами молодешенька, потом мать четырех замужних дочерей, с единственным за всю жизнь светлым воспоминанием о мимолетной ласке чужого человека, единственной за всю свою печальную крепостную жизнь".[10]

"Молодешенькой" Шаляпину мало было вызвать слезу жалости к бедной женщине, ему надо было высечь сострадание ко всей России, живущей такой грустной безрадостной жизнью. Так от сюжета певец шел к собирательному образу и далее к идее и к сверхидее. В результате такой многослойности его интерпретаций он и достигал глубинного мировоззренческого и эмоционального воздействия на публику. Поэтому в художественную правду творчества Шаляпина публика верила безусловно.

Кстати, из городских романсов, попавших в репертуарный список певца, только после женских "Молодешенька" и "Потеряла я колечко" остались свидетельства об их концертном исполнении.

Непосредственно к социально-критическому сознанию людей Шаляпин обращался в тюремных и каторжных песнях:

"Ах, ты, доля",
"Солнце всходит и заходит",
"Прощальное слово",
"Укажи мне такую обитель",
"По диким степям Забайкалья",
"Глухой неведомой тайгою",
"Славное море, священный Байкал"

Они охватывали широчайший спектр чувств от тоски, отчаяния до гнева и мятежного порыва. Это были песни правдоискателей и горьковских босяков, ставших в те годы героями времени. В исполнении Шаляпина эти образы, даже закованные, в кандалы, либо в жестокие тиски жизни, бредили свободой и грозили неуемной силушкой. За редким исключением Шаляпин пел их только в предреволюционные и революционные годы. В его народном репертуаре эти песни были самыми драматичными. И это при том, что драматический нерв певец находил и заострял во всех своих песнях.

В годы первой мировой войны в репертуаре Шаляпина появляются солдатские песни. Они звучали сверхактуально, так как судьба солдата волновала в это время всех. В песнях "Эх, ты, Ваня", "Во субботу день ненастный", "Умер бедняга", "Последний нонешний денечек" Шаляпин напоминал о несчастных людях, ставших пушечным мясом в этой бессмысленной бойне.

В это же время Шаляпин чаще обращается к шуточным песням. Они разряжали и трагическую атмосферу военных лет и драматическую насыщенность его концертов. Песни "Было у тещеньки семеро зятьев" и "Как по ельничку" он мог заимствовать из репертуара ансамбля М. Чупрынникова, с которым начал выступать еще в 1911 г. Песни "Из-под дуба, из-под вяза" и "Вдоль да по речке" широко звучали и в быту и на эстраде. Из них только последняя прочно вошла в зарубежный репертуар певца, хотя так и не была напета на пластинку.

Случаев, когда даже записанная вещь не становилась репертуарной у Шаляпина было немало. Так, например, сложилась судьба былинных сочинений. В годы войны к Шаляпину-плакальщику, бунтарю и скомороху, присоединился сказитель-летописец. Празднование столетия победы над Наполеоном в 1912 г., сами военные события актуализировали историческое сознание народа, и обращение к героическому прошлому воспринималась как поддержка духа современников. Перед войной Шаляпин записал с квартетом М. Чупрынникова две былины про Ивана Грозного /обр. С.Ляпунова/ и про Илью Муромца. В годы войны он активно поет, но почему-то не записывает "Сказание о Ермаке Тимофеевиче" М. Ипполитова-Иванова. Однако по-настоящему репертуарной становится другая вещь — "Легенда о 12 разбойниках", к которой певец пришел на исходе своей артистической биографии и впервые записал только в 1932 г.

Гораздо ближе эпических былин драматическому темпераменту Шаляпина были песни-тройки. Они позволяли раскрыть громадный диапазон чувств от молодецкой удали до трагедии. Это был популярнейший жанр в дореволюционной России. Шаляпин не мог не знать этих песен и наверняка пел их в неофициальной обстановке. Однако свидетельств современники, к сожалению, не сохранили возможно потому, что тройки эти сплошь и рядом считались самым разбитным и эстрадным жанром. Так что в концертный репертуар певца тройка вошла только в 1924 г. Но это была истинно "шаляпинская тройка". Речь идет о песни "Вдоль по Питерской", историю которой мы уже опубликовали.

Волжские разбойничьи песни приобретали у Шаляпина неожиданное патриотическое звучание и обращались к историческому сознанию людей. Здесь тоже веяло жаждой свободы, но, кроме того, вставали перед слушателем и бескрайние просторы России, и русские богатыри. Тем более, что Шаляпин и сам был с Волги и прекрасно мог передать ее неоглядные шири и дали. Однако пел Шаляпин эти песни, как это ни покажется странным, не часто. А между тем под знаком волжских песен в 1903 г. в издательстве Циммермана вышел первый репертуарный сборник Шаляпина. Титульный лист его был оформлен в русском стиле. На нем была изображена Волга, утес, парусник и портрет певца. Из волжских песен там опубликованы "Ты взойди, солнце красное" и последним номером "Есть на Волге утес" в переложении А. Давыдова. Первую песню Шаляпин трижды записал и пел под аккомпанемент М. Слонова во время путешествия в Египет в 1903 г. в одном из салонов Константинополя. Кроме этого ни одного публичного концертного исполнения песни не зафиксировано. Характерно, что песню про утес Шаляпин пел в Саратове в 1909 г. и потом перед матросами в Севастополе /1917/ и в Летнем саду Петербурга /1918/. Песню

"Стенька Разин и княжна" первый раз пел в Самаре, потом на открытии Народного дома, но постоянно стал петь ее только уже в 1930-е гг. В эмиграции стала чаще звучать и песня "Вниз по матушке по Волге", хотя начал петь ее Шаляпин в 1913 г. вместе с ансамблем М. Чупрынникова.

Яркое революционное звучание в исполнении Шаляпина приобретали песни борьбы и труда. В них певец выступал народным трибуном и глашатаем. Исполняя "Дубинушку", "Эй ухнем", "Ревела буря", Шаляпин напоминал о тех несметных силах, которые бродят в народе и ждут своего часа. А какое наслаждение он испытывал, когда "Дубинушку" подхватывал хор и концерт завершался настоящим волеизъявлением народа. Но были в репертуаре Шаляпина и собственно революционные песни: "Замучен тяжелой неволей", "Смело, товарищи, в ногу", однажды он даже запел "Интернационал". Правда, пел он их по случаю, только в годы революции и в афишные концерты, разумеётся, не включал. Также по случаю он исполнял "Марсельезу", но петь ее стал гораздо раньше, с 1902 г., когда его пригласили в ресторан «Контан» на встречу с высоким французским гостем.

Когда Шаляпин пел революционные песни в нем пробуждался истинный вождизм, и силу его эмоционального призыва трудно было переоценить. Недаром полиция так боялась этих революционных выступлений Шаляпина. Его Дубинушка в годы первой русской революции действовала на массу сильнее листовок и пропаганды. В целом героические песни шаляпинского репертуара резко превосходили по исполняемости песни других жанров. И это, несмотря на запрещения властей. В России "Дубинушка" десятки раз завершала его концерты могучим хоровым финалом. Кроме того, певец пел ее везде и всегда, где собиралось много демократической публики, когда в воздухе чувствовалось скопление революционной энергии. Это случалось и в ресторане, и в театре, и в домашней обстановке, и в тюрьме. Считается, что в эмиграции Шаляпин уже не пел "Дубинушку", там не нужно было звать "к топору". Однако в неофициальной обстановке он все же вспоминал свою любимую песню. По некоторым свидетельствам, пел он ее и в своем последнем парижском концерте.

Вряд ли песня "Эй, ухнем" Шаляпину нравилась больше чем "Дубинушка", но по количеству исполнений она далеко ее превзошла. Известно, что песня "Эй ухнем" вошла в постоянный репертуар певца в годы эмиграции по инициативе Фреда Гайсберга /обработка Ф.Кенемана/. Но впервые ее он исполнил в 1909 г. в Самаре и потом, в годы первой мировой войны, пел с квартетом М.Чупрынникова. За границей песня теряла побочный революционный заряд и скорее звучала как русская экзотика, но и как грандиозная символическая картина русской жизни. Концертов в эмиграции Шаляпин давал больше, поэтому песня чаще и звучала. Здесь же певец сделал и три записи этой песни. Шаляпин любил завершать ею свою программу, но несколько раз он решался и открывать ею концерт. Характерно, что еще и в XIX веке Европа и Америка прекрасно знали песню "Эй, ухнем" по гастролям капеллы Агренева-Славянского, народных оркестров, русских певцов. Но только с американской гастроли Шаляпина в 1923 г. эта песня стала необычайно популярной и модной. Ее напевали, насвистывали, исполняли садовые и

бортовые оркестры. Будто бы насквозь индивидуалистичная Европа тоже, наконец, дорвалась до своего первобытного коллективизма.

Русские песни сыграли колоссальную роль в обогащении творчества Ф.Шаляпина, в росте популярности, в его народном признании. До Шаляпина оперные певцы обращались к народной песне в виде исключения. Собинов, например, записал только "Последний нонешний денечек" и то в оперной манере. Шаляпину же удалось достичь настоящего чуда. Подключая к народным песням опыт мировой музыки, сценического и исполнительского мастерства, он существенно обогатил их содержание, сохранив и заострив при этом их национальную прелесть. Благодаря насыщению общечеловеческим звучанием, Шаляпину удалось вынести на широкую европейскую эстраду песни отнюдь не заведомо эстрадные, а такие, как "Не велят Маше", "Эх, ты Ваня". В свою очередь и народные песни обогащали его оперное и камерное творчество разнообразием звукоизвлечения и подачи текста, а также критериями художественной оценки. Крупный русский философ С. Булгаков когда-то высказал мудрую мысль о том, что равнодушие певца или музыканта к народной песне приводит к омертвлению в нем целой стороны души, притом непосредственно обращенной к народу. В данном случае, искренний интерес Шаляпина к народной песне спас его от этого омертвения. Благодаря этому интересу он вышел за рамки великих оперных певцов в разряд гениев мировой культуры.

---

[1] Лидия Шаляпина. Глазами дочери. Нью-Йорк. 1997. С. 45.
[2] Там же.
[3] Филиппов Т. И. Русская народная песня. Исторический вестник, 1897, №6.
[4] Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. Воспоминания о Ф.И.Шаляпине. Статьи и высказывания. Приложения. В трех томах. Т.1, М., 1976, С. 219-220.
[5] Плевицкая Н.В. Дежкин Карагод. Мой путь с песней. М., 1993, С.133
[6] Гребенкина Е.И. Воспоминание. (Молода еще девица я была). Отечественные записки, т. 19. № 1
[7] Михайлов-Стоян К. И. Наши народные песни. Минск, 1912
[8] Граммофонный мир, 1917 г., № 1, С. 4.
[9] Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма. Воспоминания о Ф.И.Шаляпине. Статьи и высказывания. Приложения. В трех томах. Т.1, М., 1976, С. 261
[10] Шулепников С.А Воспоминания. РГАЛИ, фонд № 912, оп. 4, ед. хр. 358

И.В. Арсеева

ИЗ ИСТОРИИ НОВИНСКОГО БУЛЬВАРА И ЕГО ОБИТАТЕЛЕЙ

Новинский бульвар – одно из интереснейших мест Москвы. Здесь история как бы материализуется и предстает перед нами в лицах и образах. Эта небольшая улица удивительна по плотности пространства и времени. Век XVII и век «пушкинский», век «серебряный» и тяжелая определенность сталинской поры – все здесь неразделимо, все составляет заповедник нашей памяти. Тем интереснее совершать прогулки по Новинскому, где каждое название, каждый дом погружают нас в свое время.

Наверное, историю этого места можно начать с XV века. Именно тогда на месте современного Новинского переулка был построен мужской монастырь, позднее названный Новинским. Стояла здесь слободка Новинская или Навинская, получившая название по церкви Святого Иисуса Навина. Но, может быть, оно произошло от села Новинки, о существовании которого мы знаем из духовных грамот великого князя Василия III, писанных в 1462 г. Мужской монастырь был основан святым митрополитом Фотием в княжение Василия Темного, между 1425 и 1431 гг. В древности он принадлежал митрополитам всея Руси, отчего и назывался Владычным или Митрополитским домом.

В 1540 г., в малолетство Ивана IV, принесена была в Москву из Ржева чудотворная икона Ржевской Божьей матери и встречена великим князем и митрополитом Иосифом в Новинском монастыре, где по велению Ивана IV и построена в память этой встречи церковь Пресвятой Богородицы.

В 1764 г. монастырь был упразднен. На его территории появились жилые дворы, в частности, грузинских дворян (в середине XVIII века монастырь считался «грузинским»).

В передних каменных корпусах монастыря разместилась солдатская гарнизонная школа.

Монастырь ушел в прошлое, но память о нем еще долго сохранялась в названии улицы, вплоть до конца XIX века принято было писать адрес таким образом: «под Новинским», что означало «под стенами Новинского монастыря». Да и место это в Москве тоже называли «под Новинским».

До 1780 г. западную и восточную сторону улицы разделял земляной вал, а по его внешней стороне были построены дворы, кузницы, у проездов – лавки и питейные дома. Однако, к концу XVIII века здесь образовалось широкое открытое пространство, ставшее местом народного гулянья на пасхальной неделе. Оно происходило между Кудринской площадью и Проточным переулком. Вдоль улицы выстраивался ряд однотипных купольных павильонов, которые по словам современника, строились по правилам смешанного стиля: «Тут увидеть можно готическое, индейское, китайское».[1]

Между павильонами – «круглые качели» и палатки, на свободных местах – лотки с книгами. Везде стояли открытые прилавки с дымящимися самоварами для чая и сбитня.

Современников, прежде всего, оглушал шум гулянья: тысячные толпы народа, оркестры и хоры, вопли зазывал. По проезду двигались кареты и коляски, «служившие по ту пору вместо подвижных лож». На гуляньи принято было кататься в определенное время дня. Ежегодно придумывались новые забавы и развлечения, кто-

то в них участвовал, кто-то оставался сторонним наблюдателем, но гулянье под Новинским всегда было одним из любимейших в Москве. Оно на сто лет пережило сам монастырь и только в 1862 г. было частично переведено на Красную площадь.

К концу XVIII века патриаршие слободы слились в общегородскую застройку. Вдоль бывшего когда-то земляного вала сложился ряд дворянских усадеб с садами, такими же, как и к северу от Кудринской площади. Нужно сказать, что во всем этом районе каменные дома, даже в больших усадьбах, представляли в XVIII веке редкое исключение. В 1812 г. почти все дома на улице сгорели.

Московская комиссия для строений наметила на незаселенных землях крупные кварталы. В отличие от северо-восточных районов города здесь эта прямолинейная планировка почти полностью осуществилась. Правда, новые кварталы еще мало застраивались. В дореформенные времена на Пресне сохранялись едва ли не самые большие в Москве сады. Жилая застройка была традиционно малогабаритной. В течение первой половины XIX века возводилось уже много каменных домов – как усадебных, так и небольших доходных. Сохранялись и многие усадьбы, хотя некоторые из них начали дробиться на небольшие участки и застраиваться.

В 1817 г. по проекту архитектора Осипа Бове был построен особняк, который по праву более ста лет считался украшением Новинского бульвара. Вообще деятельность Осипа Бове была многогранной и обширной. Он сыграл выдающуюся роль в создании архитектурных композиций, составивших центральную часть Москвы. Родом он происходил из обрусевшей итальянской семьи, был женат на княжне Трубецкой. Если по праву говорят, что есть Москва «казаковская», то есть Москва и Бове. Всего им построено около 50 зданий, среди которых такой совершенный образец классического стиля как особняк князей Гагариных на Новинском бульваре, в 1941 г. разрушенный немецкой бомбой. Этим зданием из своего дома напротив часто любовался Федор Иванович Шаляпин.

Сохранилась акварель неизвестного художника, созданная в первой половине XIX века. На ней изображен вид из мезонина дома князей Гагариных на Новинский бульвар. На переднем плане – площадь Новинского гулянья, отделенная от проездов вдоль домов оградой с узкими проходами. На противоположной стороне устроены тротуары, огражденные тумбами. Слева, на углу Большого Девятинского переулка – дом матери А.С. Грибоедова, уцелевший после пожара, за ним в глубине видна церковь Девяти мучеников.

Прямо напротив дома Гагариных – большая, рано разделившаяся усадьба Засецких, оба ее флигеля уже отделаны как самостоятельные дома. Главный дом во второй половине XIX – начале XX веков принадлежал Хомяковым, позже он перестраивался, а около 1940 г. был снесен. На месте правого домика в 900-х гг. выстроен каменный, существующий и сейчас в надстроенном виде. Справа на рисунке частично виден дом № 25 (позже принадлежавший Федору Ивановичу Шаляпину) с его правым флигелем. Дом этот первоначально был выстроен в строгом стиле «ампир» и так же сохранился после пожара 1812 г. За столь характерной для Садовой улицы в этом районе цепочкой деревянных ампирных усадеб рельеф круто падает к Пресненским прудам, открывая далекие перспективы.

XIX век и его блестящие представители оставили значительный след в истории Новинского бульвара. Одна из самых ярких фигур «золотого века» – Александр

Сергеевич Грибоедов (1795 – 1829) – поэт, драматург, музыкант, дипломат, историк, «человек необыкновенный» как говорил о нем А.С. Пушкин.

Детство А.С. Грибоедова прошло в Подновинском предместье, в доме его родителей. Этот дом, носящий теперь номер 17, представлял из себя двухэтажный особняк с широким мезонином, построенный в формах послепожарного «ампира» Фасад был украшен изящным кованным балконом и характерной нарядной ампирной лепниной. Главный фасад выходил в Девятинский переулок.

В 1970 г., при проведении реставрационных работ, деревянный дом был разобран и воспроизведен в кирпиче. Сейчас на месте бывшего дома А.С. Грибоедова – его копия. На доме – мемориальная доска.

Детство Грибоедова прошло в обстановке быта родовитой дворянской семьи Его мать, Настасья Федоровна Грибоедова (1768-1834), – представитель старинного рода смоленских дворян. Это была богатая, образованная, знатная барыня, жившая широким открытым домом. Отец, Сергей Иванович Грибоедов (1760 – 1815), происходил из дворян Владимирской губернии, служил в драгунском полку, в чине секунд-майора. Дети – Александр и Мария – получили прекрасное домашнее образование: словесность, иностранные языки, математика, история. Обязательными были и занятия музыкой, которые развили в них врожденные музыкальные способности. Марию Грибоедову знали как лучшую арфистку Москвы, Александра сам М.И. Глинка называл «прекрасным музыкантом».

Великолепная библиотека, прекрасное домашнее гуманитарное образование и воспитание молодых людей отвечали потребностям времени «быть в просвещеньи с веком наравне». Но кроме серьезных занятий были и развлечения.

На детские праздники к Грибоедовым съезжались дети многочисленных родственников и знакомых. Особенно весело в этом доме проходила пасхальная неделя.

В.И. Лыкошкин, товарищ детских лет А.С. Грибоедова, пишет в своих воспоминаниях: «Дом Грибоедовых был под Новинским, с большой открытой галереей к площади. Можно посудить, как счастливы мы были, когда на Святой, во время известного катания мы толпились на этой галерее в куче родственников и взрослых, собиравшихся смотреть, что происходит под Новинским»[2].

В восьмилетнем возрасте А.С. Грибоедов поступает в Московский университетский Благородный пансион, а в одиннадцать лет становится студентом Московского университета, который заканчивает через два с половиной года. В.Ф Ходасевич, обращавшийся к творчеству А.С. Грибоедова, писал: «Люди, родившиеся в России приблизительно между 1785-1815 гг., развивались необычайно рано и проходили свой жизненный путь с быстротой, которую объяснить отчасти даже затруднительно»[3].

Эта блестящая жизнь уложилась в 34 года. Грибоедов был участником войны 1812 г., секретарем русской миссии в Персии, автором знаменитой комедии «Горе от ума», блестящим музыкантом и историком. Москва навсегда заняла свое место в жизни писателя. «Отечество, сродство и дом мой – в Москве»[4] - писал он.

Здесь сложился круг самых близких друзей: С. Бегичев, Д. Давыдов, А. Верстовский, М. Виельгорский, М. Щепкин, П. Вяземский, А. Алябьев.

С А.А. Алябьевым Грибоедов познакомился в 1820-е гг., в гусарском полку. Алябьев был старше Грибоедова, имел уже за плечами боевой опыт, был близким другом Дениса Давыдова. Сближению способствовала любовь обоих к музыке.

В 1820-е гг. они часто встречались в Москве, в доме матери А.С. Грибоедова на Новинском бульваре. Оба были прекрасными музыкантами, часто совместно музицировали, посещали театры и концерты. Существует романс «Ах, точно ль никогда» на слова Грибоедова и музыку Алябьева.

В 1840 г. А.А.Алябьев (1787 – 1851) также становится обитателем Новинского бульвара. Он поселяется в доме № 7, принадлежавшем его супруге Е.А. Офросимовой, в девичестве – Римской-Корсаковой. В 1816 г. в начале Новинского бульвара был построен большой деревянный главный дом с мезонином, открытый двор перед ним был фланкирован двумя одинаковыми, также деревянными флигелями. Внутри двора был разбит сад, парадный двор также озеленен.

С 1830 г. этой усадьбой владела Е.А. Офросимова. В 1840 г. она вышла замуж за композитора А.А. Алябьева, который и жил здесь до своей кончины в 1851 г.

Дом, стоявший на каменном цокольном этаже, сохранял свои главные архитектурные элементы: портик из 6 коринфских полуколонн, высокие окна парадной анфилады. Парадное крыльцо, к которому вела въездная дорожка, находилась у юго-западного угла дома. В ночь с 28 на 29 апреля 1997 г. дом сгорел.

Имя Алябьева прежде всего связывают с его романсом «Соловей», облетевшим весь мир. Между тем Алябьев написал более 450 произведений. Среди них: 6 опер, балет, свыше 20 водевилей, множество сочинений для оркестра, хоры, камерные ансамбли и, наконец, свыше 160 романсов (около 20 – на стихи А.С. Пушкина). Герой войны 1812 г., друг Дельвига, Давыдова, Верстовского, Одоевского, Алябьев был любимцем музыкальной Москвы и, казалось, баловнем судьбы. Но жизненная катастрофа навсегда изменила его судьбу и судьбу его творческого наследия.

Алябьев был обвинен в убийстве за карточным столом. И хотя, после долгого следствия, его оправдали, все-таки приговор ему был вынесен очень суровый: за организацию у себя в доме «игрецкого общества» он был лишен чинов и дворянства и отправлен на поселение в Сибирь. Печальнее всего, что и это, последнее обвинение, было ложным. В доме Алябьева, где он жил со старшей сестрой, гораздо чаще музицировали, чем играли в карты. Но цепь несчастных обстоятельств сыграла свою роковую роль. Одним из них было то, что расследование дела было поручено С.П. Жихареву, бывшему тогда прокурором Москвы.

С.П. Жихарев – тоже обитатель Новинского бульвара. Он жил в доме № 27, был знакомцем Пушкина, автором известных «Записок современника». Но по отзывам многих знавших его людей Жихарев являлся фигурой резко отрицательной. Переписка братьев Тургеневых, Вяземского и Жуковского содержит множество рассказов о мошеннических проделках Жихарева. Его называли «черной душой» и «вором». Он сочинил существование в доме Алябьева «игрецкого общества» с одной лишь целью: проявить рвение перед начальством. К несчастью, именно эта докладная записка легла на стол Александру I, и резолюция была суровой: «примерно наказать». Судьба Алябьева была решена. Долгие годы ссылки: Тобольск, Оренбург, Коломна. Лишь в 1840 г. Алябьев возвращается в Москву, женится на Е.А. Офросимовой и поселяется в ее доме на Новинском бульваре. Последние 11 лет жизни он провел в этом доме. Здесь композитор продолжал много работать. Он создает духовные хоры, романсы,

камерную музыку, одну из лучших своих опер – «Аммалат-бек». К этим годам относится и его близкое знакомство с А. Дюбюком, А. Даргомыжским, Н. Огаревым.

В 1844 г. в издательстве Юргенсона выходит сборник романсов и песен А.А Алябьева. К последнему году жизни Алябьева относятся его встречи с другом М.И. Глинки – певцом и композитором-любителем, К.А. Булгаковым. Хорошо был знаком с М.И. Глинкой и другой близкий друг А.А. Алябьева, поэт П.Е. Бурцов. Во время своих приездов в Москву он часто останавливался у Н.А. Мельгунова, проживавшего на Новинском бульваре в доме № 19-28. К сожалению, дом этот не сохранился, но известно, что в 1828 и в 1834 гг. именно здесь останавливался М.И. Глинка у своего приятеля по пансиону Н.А. Мельгунова.

Николай Александрович Мельгунов (1804-1867) – русский музыкальный критик, писатель, композитор, пианист. Его дом в Москве на Новинском бульваре являлся одним из центров художественной жизни города. Мельгунов был близким другом М.И. Глинки, А.И. Герцена. Вслед за В.Ф. Одоевским он - один из родоначальников русского музыковедения, отстаивал самостоятельный путь развития русской музыки.

Н. А. Мельгунов часто посещал и салон З.Н. Волконской, о котором так поэтично писал П. Вяземский:

«Дом ее был как волшебный замок музыкальной феи; ногою ступишь на порог – раздаются созвучия, до чего ни дотронешься – тысяча слов гармонических откликнется. Там стены пели; там мысли, чувства, разговор, движение – все было пение»[5].

Среди композиторов, посвящавших свои произведения З.Н. Волконской, был и Н.А. Мельгунов. Возможно, что и некоторые романсы А. Алябьева посвящены ей, в частности, известный романс на стихи Пушкина «Если жизнь тебя обманет» с посвящением «любезному контральто».

Век XIX оставил и еще один интересный памятник на старинной московской улице. Это - дом №13, принадлежавший князю П.Н. Оболенскому. Дом был построен в 1770 – 1780-х гг. Уже в 1790 г. это владение принадлежало Н.П. Оболенскому, с именем которого дом зафиксирован в Альбомах М.Ф. Казакова.

В начале XIX века парадный двор перед домом окружали флигели. За домом находился большой сад, тянувшийся до церкви Девяти мучеников. Первоначальная обработка в стиле эпохи раннего классицизма была восстановлена после 1812 г. Характерен и простой массивный объем здания, венчающий карниз с крупными модульонами. Декорация центральной части главного фасада выполнена по чертежу в Альбомах М.Ф. Казакова. Очень интересны были, расположенные в нижнем этаже, как бы «квартиры» для отдельных членов семьи, со своими небольшими уютными спальнями, кабинетами, гостиными. Их окна выходили в сад. В парадном этаже сохранился двухсветный зал. Главная лестница находилась в правом переднем углу здания.

В этой усадьбе у декабриста Е.П. Оболенского (1796-1865), внука первого известного нам владельца, происходили заседания Московской управы Северного общества.

Известно, что Северное общество было организовано в 1822 г. Идеологом его был Никита Муравьев, а видными членами - И. Пущин, С. Трубецкой, К. Рылеев. Общество выступало за конституционную монархию, с федеративным устройством

Князь Е. П. Оболенский – гвардейский офицер, поручик, был одним из основателей Северного общества, членом его Верховной думы. Он активно участвовал в подготовке восстания 14 декабря 1825 г., являлся начальником штаба восстания. Во время восстания Оболенский ранил штыком графа Милорадовича, был приговорен к смертной казни, замененной вечной каторгой. С 1826 г. он находился в Нерчинских рудниках, с 1839 – на поселении в Иркутской и Тобольской губерниях. В 1856 г. совместно с другими декабристами амнистирован, переехал в Калугу, где и умер. Е.П. Оболенским написаны интересные «Воспоминания».

Е.П. Оболенский, А.С. Грибоедов и живший поблизости Кюхельбеккер были прихожанами церкви Покрова в Кудрине (1714 г.), непритязательный аккуратный силуэт которой привычно белел там, где сейчас стоит массивное высотное здание архитектора М. Посохина. В центре площади находился чугунный водозаборный фонтан в характерных псевдоклассических формах ранней эклектики. Он был поставлен при реконструкции Мытищинского водопровода инженером А.И. Дельвигом в 1853-1858 гг. Площадь в те времена была очень небольшой. Нарядная ограда Вдовьего дома с пеликанами – символами милосердия, ограничивала ее справа, а слева она была ограничена домом, стоящим в торце Новинского бульвара.

Именно такой вид открывался из окна дома №46, где в 1872-1873 гг. снимал квартиру П.И. Чайковский. В 1940 г. к столетию великого композитора Новинский бульвар был переименован в улицу П.И. Чайковского и лишь в 1990-е гг. ей было возвращено историческое название.

Во время жизни в Москве П.И. Чайковский сменил несколько квартир, располагавшихся территориально в одном районе, неподалеку от консерватории: Кудринская площадь, Поварская, Знаменка, Никитская. Большинство домов, где он жил, не сохранилось, другие подверглись радикальной перепланировке. Дом же на Кудринской площади почти не утратил своего внешнего облика с тех времен. Достаточно восстановить внутреннюю перепланировку дома, чтобы квартира композитора приобрела свой прежний вид. Именно поэтому было принято решение создать в этом доме Культурный центр имени П.И. Чайковского. В настоящее время работы идут полным ходом и Москва, возможно, скоро откроет двери этого центра, частью которого будет мемориальная квартира великого композитора.
Городская усадьба князей Голицыных, в ансамбль которой входит мемориальный дом – памятник архитектуры начала XIX века.

С 1845 г. он принадлежал генерал-майору Казакову, женатому на дочери бывшего владельца дома. По мнению специалистов, проделавших историко-архивные исследования этой усадьбы, П.И. Чайковский занимал квартиру во флигеле, на втором этаже. Она состояла из шести комнат и окнами выходила на Кудринскую площадь. Здесь композитор обрел необходимый ему покой, тишину и порядок, чего он был лишен в гостеприимном, но шумном и многолюдном доме Н.Г. Рубинштейна. В этом доме Чайковский прожил свои первые пять московских лет.

К этому времени (1872 г.) заметно улучшилось материальное положение Чайковского: он стал известным композитором, каждое новое его произведение исполнялось в концертах Русского музыкального общества, а увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (1869) получила известность и за границей. К этому времени Чайковский – профессор Московской консерватории. К своей преподавательской деятельности он относился очень добросовестно, хотя и не любил ее. То же можно

сказать и о критической деятельности композитора. В 1872-1874 гг. он был музыкальным фельетонистом «Русских ведомостей». Чайковский отличался редкой плодовитостью, но, по его собственному выражению, «работал как ремесленник». Постоянного издателя своих сочинений Чайковский нашел в лице П. Юргенсона. В это время Петр Ильич много общается с такими музыкантами, как Кашкин, Клиндворт, Губерт, Ларош. «Нет сомнения в том, что если б судьба не толкнула меня в Москву, где я прожил двенадцать с лишним лет, то я б не сделал того, что сделал» - писал позже композитор[6]. В Москве состоялись премьеры первых четырех симфоний, оперы «Евгений Онегин» и балета «Лебединое озеро». П.И.Чайковский уехал из своей наемной квартиры в 1873 г. и надолго поселился в Клину, где обрел, наконец, душевный покой и уединение.

В 1877 г. на месте бывшего Подновинского гулянья - разбит Новинский бульвар. Посередине улицы были высажены липы, она освещалась керосином и газом. С 1880-х гг. вдоль бульвара стала ходить конка. Конкой пользовался, в основном, мелкий московский обыватель. Этот способ передвижения был очень медленным и неудобным. Чтобы быстрее куда-нибудь добраться москвичи ездили по-«старинке» на извозчиках.

С течением времени, постепенно стало вытесняться дворянское домовладение и в конце XIX века почти все дома по Новинскому бульвару перешли к купцам. Грибоедовская Москва уступала место Москве Островского. Сильно поднялся спрос на наемные квартиры и уже в начале XX века совсем близко от дома, где жил П.И. Чайковский, был выстроен доходный дом Сарухановой по проекту архитектора К.А. Грейнерта (Новинский бульвар, 22). Это трехэтажное неоклассическое ассиметричное здание сохранилось до сих пор. Напротив этого здания – небольшая усадьба в стиле классицизма: главный дом и два симметричных флигеля, построенные в конце XVIII – начале XIX века.

У этого дома типичная архитектурная судьба. В конце XIX века он был перестроен и дошел до нас в эклектической форме. Первоначально это была усадьба так называемых «губернских дворян», приезжавших из своих поместий только на зиму. Она построена по всем усадебным канонам того времени: два въезда – хозяйственный и парадный, главный дом посередине, за ним – обширный сад с многочисленными постройками.

Усадьба переходила из рук в руки, одно время здесь жил уже упоминаемый нами С.П. Жихарев, а в конце века ее завладели купцы Баженовы. Они ее значительно перестроили: украсили фасад и интерьеры пышной лепниной, на крыше поставили резные дымники. В 1910 г. эту усадьбу купил Ф.И. Шаляпин, а 23 сентября 1988 г. здесь открылся Дом-музей его имени.

Ф.И. Шаляпин знаменует собой новое время – рубеж веков, по праву названный «серебряным веком» русской культуры, что также оставило свой значительный след на старинной московской улице. В 1912-13 гг. в ее начале появился знаменитый дом князя С.А. Щербатова. Это великолепное произведение московской неоклассики было выстроено князем по своим чертежам с помощью архитектора А.И. Таманяна. Собственно доходный дом располагался в нижних этажах центрального корпуса и в боковых корпусах, расположение которых имитирует планировку московской ампирной усадьбы, с флигелями, обращенными к улице. В двух верхних этажах зодчий расположил «особняк владельца», выделяющийся богатством внешней

ордерной отделки (колоннада коринфского ордера, выступающие портики и закругленные углы). Отдельные элементы скульптурного декора выполнены столичным скульптором А.А. Кудиновым.

На ежегодном конкурсе лучших фасадов, проводимым городской думой, дому была присуждена первая премия и золотая медаль.

Князь С.А. Щербатов (1875-1962) - известный художественный и общественный деятель начала века. Художник, поборник русского искусства, он отдал на служение ему незаурядную энергию и крупные личные средства. Свой стильный дом на Новинском бульваре он завещал Москве для устройства в нем музея. В доме помещалась собранная им ценная коллекция картин русских художников и старинных русских икон.

Сергей Александрович Щербатов был членом совета и жюри Третьяковской галереи, по приглашению академика А. Щусева участвовал в работах по росписи вокзала Московско-Казанской железной дороги, вместе с В. фон Мекк организовал выставку «Современное искусство» в Петербурге. Он оставил интересную книгу «Одна жизнь с искусством»[7], где подробно описывает свои встречи с С.И. Щукиным, С.Т. Морозовым, И.С. Остроуховым и др. Князь Щербатов участвовал во многих художественных выставках, хотя его великие современники, Серов, Коровин и Врубель, не признавали в нем истинного художника, а считали просто любителем.

В своей книге С.А. Щербатов подробно и любовно вспоминает свой дом на Новинском бульваре – лучшее из созданного им: парадный двор с садом, украшенный статуями, разнообразно отделанный интерьер с колоннами, лепниной и живописной декорацией. Из окон дома открывался вид на Москву-реку, вдали расстилались луга и хлебные поля, виднелись за деревьями деревенские крыши и колокольни сельских церквей. Сейчас ему пришлось бы любоваться зданием московской мэрии и многоэтажной городской застройкой.

К сожалению, последняя воля С.А. Щербатова о передаче дома художественной галерее не была исполнена, и сейчас под его крышей собрана совсем другая коллекция: ее составляют разнообразные офисы и представительства фирм.

Бурная художественная жизнь начала века оставила свой след и в другом доме на Новинском, недалеко от особняка Ф.И. Шаляпина. Здесь располагалась редакция журнала «Золотое руно» (1906-1910). Редактором-издателем журнала стал Н.П. Рябушинский (1876-1951) – купец, наследник миллионного состояния своего отца. Получив долю родительского наследства, Н.П. Рябушинский с головой погрузился в мир московской творческой богемы. В 1905 г. он сходится с когортой молодых художников-символистов, творчество которых в истории русского искусства обозначено именем «Голубой розы». Это: Павел Кузнецов, Сергей Судейкин, Мартирос Сарьян, Артур Фонвизин. Для пропаганды их творческих идей и задумывается журнал «Золотое руно». Перед глазами Рябушинского был завораживающий пример журнала «Мир искусства», созданного С.П. Дягилевым. В 1904 г. «Мир искусства» прекратил свое существование, но московские символисты решили продолжить начатое ими дело. Все было поставлено на широкую ногу: журнал имел огромный формат, печатался золотым шрифтом, блистал качеством иллюстраций. Подписчикам журнал доставлялся в футляре с золоченым шнуром. Сам Николай II проявлял интерес к новому журналу.

Редакция «Золотого руна» размещалась в снятом Рябушинским доме на Новинском бульваре. Это был старинный деревянный особнячок в три окошка, принадлежавший домовладельцу Рогожину. Вот уж никак нельзя было предположить, что в этом домишке ютится редакция богатейшего журнала. Оказалось, что домик в глубину был довольно поместительный и в нем, кроме ряда комнат, был уютный салон, в котором два раза в неделю, по вечерам, собирались люди, близкие журналу

Собрания на Новинском, где можно было встретить В. Брюсова, А. Серова, К Сомова, А. Белого, В. Иванова, А. Блока, Л. Бакста, А. Скрябина стали привычными и притягательными. Здесь беседовали, читали стихи, спорили об искусстве Журнал выступил и организатором нескольких художественных выставок. В 1909 г. Н. Рябушинский разорился и журнал перестал существовать. Но след его в художественной жизни рубежа веков остался.

Однако Новинский бульвар известен в это время не только тем, что здесь находится редакция «Золотого руна». С 1910 г. в одном из старинных особняков на Новинском расположилось издательство «Путь», организацию и финансирование которого взяла на себя М.К. Морозова, вдова одного из первых московских богачей, коллекционера М.А. Морозова.

М.К. Морозова, урожденная Мамонтова (1873-1958), - яркая фигура русской художественной жизни рубежа веков. Прекрасная пианистка, ученица А.Н. Скрябина и Н.К. Метнера, близкий друг А. Белого, В. Серова, С. Булгакова, деятельный член, а позже председатель Московского музыкального общества, щедрый благотворитель – Маргарита Кирилловна прожила долгую жизнь, полную разительных перемен.

Салон М.К. Морозовой в старинном особняке на углу Глазовского переулка был местом встреч представителей различных течений русской философской мысли. Здесь часто можно было встретить Е. Трубецкого, С. Булгакова, Н. Бердяева.

В 1910 г. М.К. Морозова продает дом в Глазовском переулке и поселяется с семьей в арендуемом доме на Новинском бульваре. Там же помещается и недавно организованное издательство «Путь». Маргарита Кирилловна принимает самое активное участие в его жизни. Среди книг этого высококультурного издательства двухтомник избранных трудов Фихте, «Сочинения и письма» Чаадаева, «Русские ночи» В.Ф. Одоевского и другие.

В 1910 г. М.К. Морозова решает передать все свое собрание икон, скульптур и живописи, оставшееся от мужа, в дар Третьяковской галерее. Всего ею было передано 83 полотна.

Революцию Маргарита Кирилловна приняла как должное, хотя и дом, и остававшиеся у нее картины были национализированы. Последние годы жизни она провела за городом, снимая комнату. Умерла М.К. Морозова в 1958 г.

В октябрьские дни 1917 г. на Новинском бульваре происходил жестокий бой между революционными отрядами рабочих и юнкерами Алексеевского военного училища. Пришло новое время и принесло новое искусство, одним из ярких представителей которого был актер, режиссер-новатор В.Э. Мейерхольд, в 1920-е гг. поселившийся на Новинском бульваре. Дом № 32 (ныне участок дома № 16) был купеческого покроя особняком белого цвета (кстати, многие особняки на Новинском были белыми, среди них и дом Ф.И. Шаляпина). К сожалению, дом № 32 не сохранился. В нем в 1920-е гг. располагался ГЭКТЕМАС – государственные экспериментальные театральные мастерские, позднее – училище имени Народного

артиста республики В.Э. Мейерхольда. Здесь и жил некоторое время Всеволод Эмильевич со своей женой актрисой Зинаидой Райх и двумя ее детьми от первого брака с Сергеем Есениным – Татьяной и Константином. Сюда, на свидание с детьми, не раз приходил и сам Сергей Александрович, в последний раз – в декабре 1925 г., всего за несколько дней до смерти.

Новое время наложило свой отпечаток и на архитектурный облик Новинского бульвара. В 1928-1930-х гг. совсем рядом с особняком Ф.И. Шаляпина (Новинский бульвар, 25, к. Б) был построен знаменитый дом М.Я. Гинзбурга. Дом этот явился результатом большой теоретической работы, которую проводил Гинзбург.

Дом, напоминающий корабль, поднят над землей на круглых столбах (дом «на ножках» в подражание французскому архитектору Корбюзье). Несущий каркас и наружные стены, отнесенные от столбов каркаса на консолях, позволили устроить ленточное остекление, активно расчленявшее фасад по горизонтали.

Дом этот носил название Дома Наркомфина, потому что предназначался для работников Народного комиссариата финансов. Дом Наркомфина не был коммуной в чистом виде. Его архитектор, знаменитый теоретик и практик русского конструктивизма, Моисей Гинзбург, назвал его «домом переходного типа». В доме располагались столовая, детский сад, но если в квартире поселялся неисправимый индивидуалист, он все же имел право приготовить себе еду в крошечной кухне.

На плоской крыше дома жильцы могли отдыхать и любоваться Москвой. А еще на крыше стоял особняк Наркома финансов Николая Милютина – маленькая изящная вилла с двухсветной гостиной. К сожалению, в настоящее время этот дом почти разрушен, и с восстановлением его как памятника архитектуры XX века никто не торопится, хотя воплощенные в архитектуре дома идеи «нового быта» оказали большое влияние и на советских и на зарубежных зодчих.

В 1937 г. Новинский бульвар был снесен и улица стала частью пятнадцатикилометровой круговой магистрали, называемой Садовым кольцом.

Во время войны этот район Москвы немцы подвергали сильным бомбардировкам. Несмотря на маскировочные сетки, которые натягивали над Кудринской площадью и близлежащими домами, многие из них пострадали. В частности, именно тогда и погиб от прямого попадания бомбы упоминаемый нами замечательный особняк князей Гагариных, построенный по проекту Осипа Бове.

В 1950-е гг. бульвар начал активно застраиваться. На архитектуру этих зданий повлияла тяжеловесная послевоенная эстетика.

В 1951-1957 гг. архитектором М.В. Посохиным было построено огромное девятиэтажное здание (Новинский б-р, 18), занимающее целый квартал. Эта постройка характерна для 40-50-х гг. XX века. Здание имеет высокий рустованный цоколь и трехъярусное членение фасада. Для постройки жилого назначения оно слишком репрезентативно.

На месте одного из флигелей шаляпинской усадьбы в 1941-1952 гг. построено жилое здание (архитектор Е. Стамо), впоследствии ставшее резиденцией американского посольства. Здание также достаточно впечатляюще и велико по объему. Центральная его часть, увенчанная балюстрадой с обелисками, поднимается над основным объемом на три этажа. Весь декор сосредоточен в среднем ярусе дома, где фасад членится группами эркеров.

Еще более громоздкое здание воздвигается сейчас на углу Новинского бульвара и Кудринской площади. Это здание-колосс будет крупнейшим офисным центром деловой Москвы. Оно имеет значительные объемы, украшено облицованными мрамором колоннами и башенками в мавританском стиле.

Старинная московская улица постепенно исчезает, становясь просто частью Садового кольца. Особняки XIX века, еще сохранившиеся здесь, кажутся теперь на фоне современных домов, особенно беззащитными и хрупкими. Невольно вспоминаются слова Д.С. Лихачева о том, что человек живет не только в природной среде, но и в среде, созданной культурой его предков. «Запас» памятников культуры крайне ограничен в мире и он истощается со все прогрессирующей скоростью. И наверное, каждый обязан принимать посильное участие в его осмыслении и сохранении.

---

[1] Памятники архитектуры Москвы. М.,1998, С.95
[2] Альманах «Памятники Отечества», «Вторая жизнь «Хмелиты» // 1996, С. 71
[3] там же, С. 73
[4] там же, С.76
[5] Штейнпресс Б.С. «Страницы жизни А.А. Алябьева»// М., 1956, С.155
[6] «П.И. Чайковский»// «Музыка», М., 1978, С. 46
[7] Окончательный вариант названия книги С.А.Щербатова - «Художник в ушедшей России» М. 2000

Иосиф Дарский (США)

ШАЛЯПИНСКИЙ НЬЮ-ЙОРК[1]

Памяти
Бориса Кацина,
моего хорошего
друга, посвящаю.

Последнюю четверть своего земного существования Шаляпин провел в изгнании. И хотя постоянный дом его был теперь в Париже, он проводил большую часть своего гастрольного времени в Новом Свете. При этом чаще всего путь его по Северной Америке начинался из Нью-Йорка, отсюда же каждый раз он возвращался домой.

Нью-Йорк сегодняшний - это уже не тот город, в котором бывал Шаляпин. Многое перестроено, многое исчезло навсегда, но все же и по сей день в нем сохранились памятные места, связанные с именем великого артиста. Давайте приоткроем «маленькую железную дверь в стене» времени и прогуляемся по шаляпинскому Нью-Йорку

Ноябрь 1907 г., пароход из Гавра заходит в Нью-Йоркскую гавань, и взору Шаляпина предстает величественное творение Фредерика Бартольди

"Прежде всего, - вспоминал он в своих мемуарах, - мое внимание приковала к себе статуя Свободы, благородный и символический подарок Франции, из которого Америка сделала фонарь. Я вслух восхищался грандиозностью монумента, его простотой и величием, но француз, который всю дорогу немножко подтрунивал над моими представлениями об Америке, сказал мне: "Да, статуя хороша и значение ее - великолепно! Но обратите внимание, как печально ее лицо! И - почему она, стоя спиной к этой стране, так пристально смотрит на тот берег, во Францию?"[2]

Не будем задерживаться на нью-йоркской пристани в толпе репортёров, набросившихся с вопросами на европейскую знаменитость, пропустим и две недели репетиций в театре Метрополитен, ибо наступил день шаляпинского дебюта, и потому "пора нам в оперу скорей". Но спешим мы сегодня не в то знаменитое здание, что возвышается в самом центре Линкольн-центра, а в старинный оперный театр на Бродвее, который стоял между 30-ой и 40-ой улицами, по его западной стороне, и где более восьмидесяти лет звучали голоса лучших певцов мира. Там 20 ноября 1907 г., в опере Арриго Бойто "Мефистофель", дебютировал и Федор Шаляпин.

Три месяца длились его первые гастроли в Америке. Помимо Нью-Йорка, он выступал еще и в Филадельфии, а кроме "Мефистофеля" в свой первый приезд он пел еще в "Фаусте", "Севильском цирюльнике", а также в опере Моцарта "Дон Жуан", в которой впервые в жизни Шаляпин выступил в роли Лепорелло.

Искусство певца покорило американских любителей оперы, чего нельзя было сказать о критиках. Большинство из них сурово отвергло новаторство русского артиста, и лишь единицы, как, например, Генри Финк из газеты "Нью-Йорк пост", были восхищены талантом Шаляпина. Свое отношение к столь холодному приему, незадолго до отъезда в Европу, Шаляпин высказал в интервью корреспонденту газеты "Нью-Йорк таймс": "Критицизм в Нью-Йорке очень поверхностный. Меня за мою артистическую жизнь критиковали много раз. Настоящая критика всегда учила меня исправлять мои ошибки, но я ничему не смог научиться у критики в Нью-Йорке. Я обращаюсь к моему внутреннему сознанию после чтения местной критики и нахожу, что она основана на полном непонимании".

В свой первый приезд Шаляпин выступил в Америке 22 раза в опере и один раз в сборном концерте, получив за это, согласно одному из музыкальных журналов, 40 тысяч долларов. И, несмотря на этот огромный гонорар, дал слово, что больше не будет

выступать в Америке. Слово свое Шаляпин держал долго и вернулся в Нью-Йорк лишь в 1921 г. Пригласил его на гастроли в то время еще начинающий импресарио Сол Юрок.

Шаляпин прибыл в Нью-Йорк из Англии 28 октября и поселился в гостинице "Уолдорф-Астория", но не в том знаменитом отеле на Парк авеню, что нынче известно каждому, а в старом, не сохранившемся до наших дней здании на углу Пятой авеню и 34-й стрит, откуда рукой подать было до театра "Манхэттен-опера-хаус", в котором должен был состояться его первый сольный концерт.

Увы, ни в первом, ни во втором, ни даже в третьем концерте выступить Шаляпин не смог: жесточайшая простуда не давала ему возможности даже открыть рот. Нависала угроза отмены и четвертого концерта, что предвещало катастрофу для импресарио. Объединенными усилиями друг Шаляпина Фред Гайсберг, сам Юрок и аккомпаниатор певца Макс Рабинович, как ребёнка, одели Шаляпина во фрак, буквально вытащили его из отеля, чуть не силой погрузили в такси и отвезли в театр "Манхэттен-опера ", здание которого, кстати, сохранилось до наших дней. Его нынешнее название - "Манхэттен-центр", а его адрес-311, Уэст 34-я стрит (второй дом на северной стороне улицы к западу от 8-ой авеню).

Со слезами на глазах Шаляпин умолил Гайсберга выйти на сцену и объявить, что певец болен и, несмотря на строгий докторский запрет, будет петь, хотя это грозит ему потерей голоса навсегда, и после этого шагнул на сцену.

Шквал аплодисментов встретил артиста. Он улыбался, виновато раскланивался и жестами, прося одновременно прощения у публики, показывал, как он страдает физически и духовно. Потом запел, или точнее, согласно Гайсбергу, буквально "пролаял" пять песен. "Это было, - вспоминал он, - действительно жалкое зрелище, но желание публики надо было удовлетворить, по крайней мере ровно настолько, чтобы не возвращать денег за билеты". Имеются свидетельства, что из-за всех отмененных концертов Шаляпин потерял около 5 тысяч долларов (односемейный дом в то время стоил около 2 тысяч долларов-Прим ред.).

От греха подальше, особенно, чтобы не смогли отыскать певца ни репортеры, ни земляки, Гайсберг увез Шаляпина в городок Джеймсбург (Нью-Джерси), где артисту лечили горло, отпаивая парным молоком. Вскоре местные жители заприметили странного гиганта-блондина, ежедневно прогуливавшегося по городским улицам. Однажды во время такой прогулки его остановил владелец местного кинотеатра, проведавший где-то, что странный гигант - певец, и спросил, не хочет ли тот подзаработать, спев несколько песен перед субботним вечерним сеансом, и предложил Шаляпину за это аж три доллара. Но Шаляпин "уперся": "Нет, я хочу четыре!" "Да пойми ты - возразил хозяин кинотеатра, - вся моя выручка при полном зале составляет только двадцать долларов! "

Так они и не сговорились..."Каково, однако, было бы удивление этого парня, - заключает свой рассказ Гайсберг, - если б он узнал, что в тот же день Шаляпин отказался от двадцати выступлений в Южной Америке при оплате по две с половиной тысячи долларов за каждое".

Но болезнь миновала, и Шаляпин вновь вышел на сцену "Метрополитен -опера", уже в своей коронной роли - Бориса Годунова в одноименной опере Мусоргского, и "враг" был повержен. На сей раз все газеты и журналы взахлеб превозносили его игру, пение и интерпретацию образа. По этому поводу Гайсберг, сравнивая нынешний успех Шаляпина с холодным приемом во время первого приезда, отмечал: "Он был провозглашен величайшим артистом в мире... и казалось, что все лингвистические ресурсы исчерпаны критикой в поисках слов, достойных охарактеризовать его работу".

Возвращение Шаляпина в "Метрополитен-опера" ознаменовалось и еще одним

значительным событием: в театре ему отвели грим-уборную, которую раньше всегда занимал Энрико Карузо, скончавшийся в августе того же года. Попутно заметим, что оба великих певца были не только хорошими друзьями, но и одногодками. Более того, они родились с разницей всего в две недели: 13 февраля 1873 г. - Шаляпин, а 27 (по некоторым источникам - 25-го) февраля - Карузо. Так что с полным правом этой статьей мы можем отметить и 130-летний юбилей великого итальянского певца. Обуянный воспоминаниями о безвременно ушедшем друге, прямо на стене грим-уборной Шаляпин написал эпитафию, которую потом наперебой в различных переводах печатали американские музыкальные журналы

Сегодня с трепетной душой
В твою актерскую обитель
Вошел я - друг "далекий" мой!
....
Но ты, певец страны полденной,
Холодной смертью пораженный,
...И плачу я! - И мне в ответ в
воспоминаньях о Карузо тихонько
плачет твоя муза!

Незадолго до выступления в "Метрополитен-опера" Шаляпин все же сумел дебютировать в Нью-Йорке сольным концертом в зале "Ипподром". Газета "Новое русское слово" 29 ноября 1921 г. писала об этом выступлении, состоявшемся двумя днями раньше: "Ипподром" - это самый большой театр в мире и вмещает в себя до 8 тысяч человек (простим автору рецензии эту ошибку - "Альберт-холл" в Лондоне уже тогда был рассчитан на 9 тыс. человек - И.Д.). Несмотря на то, что многие сомневались - выступит ли Шаляпин в этот раз - сбор был полный. Появление Федора Ивановича на эстраде вызвало овацию, которая продолжалась около десяти минут".

К сожалению, зал "Ипподром" тоже не сохранился до наших дней, и лишь совсем недавно в одном из антикварных магазинов мне удалось обнаружить старинную открытку с изображением этого здания, находившегося между 43-ей и 44-ой улицами по Шестой авеню.

С осени 1921 г. по март 1929 г. приезды Шаляпина в Нью-Йорк стали почти ежегодными. Десятки тысяч людей выстаивали в очередях за билетами на его выступления. И тут, помимо уже названных залов, мы должны еще вспомнить и знаменитый "Карнеги-холл", и "Бруклинскую академию музыки".

Имеется достоверное свидетельство, что помимо гостиницы "Уолдорф-Астория", в 1922 г. Шаляпин останавливался в отеле "Уэлин" ("Weylin"), который находился тогда на углу 54-ой стрит и Медисон авеню, но его постоянной резиденцией все последующие годы был один из немногих доживших до наших дней отель "Ансония". Основным преимуществом этого отеля перед всеми остальными были его толстые стены, не пропускавшие звук в соседние номера, и потому он полюбился многим музыкантам.

Еще дважды, в 1932 и 1935 гг., пел Шаляпин в нашем городе, а в 1936-ом он побывал здесь в последний раз. Это был единственный визит артиста в Америку, когда проехав ее от океана до океана, он не выступил ни разу. Объяснялось это тем, что, возвращаясь в Париж после долгих гастролей на Дальнем Востоке, он заехал в Лос-Анжелес для переговоров о будущих выступлениях, а также, чтобы навестить своих сыновей. Его младший сын Федор начинал в те годы карьеру киноактера в Голливуде, а старший - Борис уже становился популярным художником в Нью-Йорке.

Шаляпин пробыл здесь только четыре дня и, поднимаясь на борт парохода "Нормандия", не знал еще, что день 17 июня 1936 г. станет последним днем его

пребывания в Америке. Переговоры о будущих гастролях оказались успешными, ибо в газетах, уже после его отъезда, сообщалось, что осенью 1937 года Шаляпин намерен возвратиться с концертами, а также - чтобы в ознаменование пушкинского юбилея выступить в опере "Борис Годунов". К сожалению, из-за тяжелой неизлечимой болезни планы Шаляпина не сбылись.

---

[1] Статья И. Дарского "Шаляпинский Нью-Йорк" была опубликована: VESTNIK, vol. 10 1, №4 (185) February 17, 1998

[2] Ф.Шаляпин. Страницы из моей жизни. Л., 1990, С.212

И.Н. Баранчеева

ИТАЛЬЯНСКИЕ СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ Ф.И. ШАЛЯПИНА И ЕГО СЕМЬИ

Среди многих русских деятелей искусства, оставивших свой след в истории итальянской культуры, имя Федора Ивановича Шаляпина стоит особняком. Шаляпин не был италоманом. Те прекрасные страницы, которые он посвятил Италии в своей автобиографической книге «Страницы из моей жизни», следует, вероятно, приписать сильному влиянию Максима Горького, редактировавшего эту книгу, - страстного любителя Италии. Несмотря на то, что Шаляпин был женат первым браком на итальянской балерине Иоле Торнаги, он не так много времени проводил в Италии, предпочитая ей другие европейские страны (например, Францию). Известны критические отзывы Шаляпина в адрес итальянской оперы и итальянских певцов, которых он часто упрекал в поверхностном отношении к музыке и в отсутствии артистических качеств. Интересно отметить, что именно это качество – *артистизм* – больше всего ценил Шаляпин в простых итальянцах. Летом 1900 г., во время своего первого пребывания в Италии, когда Шаляпин вместе со своим другом, композитором С.В. Рахманиновым готовился к дебюту в «Ла Скала», его поразил один трактирщик в Варадзе своей необыкновенной любовью к музыке. «В маленьком погребке, куда я ходил пить вино, его хозяин, узнав, что я буду петь Мефистофеля в Милане, относился ко мне так, как будто я был самым лучшим другом его. Он все ободрял меня, рассказывая о Милане и о его знаменитом театре, с гордостью говорил, что каждый раз, когда он бывает в городе, то обязательно идет в "*La Scala*". Слушал я его и думал: «Ах, если б и в Милане трактирщики так же любили музыку, как этот!»[1]

Однако вскоре в Милане Шаляпин мог наблюдать следующую сцену, которая надолго запала ему в память. Много лет спустя он рассказывал: «Как-то зашел я в небольшое миланское кафе. Занял столик, сев спиной к входной двери... Вдруг буквально все находившиеся в кафе мгновенно поднялись со своих мест... Мурашки поползли по спине, и какая-то неведомая сила приподняла меня и заставила стоять, как и всех присутствовавших. Я оглянулся: в дверях стоял невысокий седой старичок, приветливо со всеми раскланиваясь. Это был Верди».[2] В книге «Страницы из моей жизни» можно найти немало точных и глубоких замечаний певца о том, с каким уважением относится итальянская публика к деятелям искусства.[3] Может быть, именно поэтому Шаляпин был так возмущен безразличием русской публики к выступлению в 1916 г. в Крыму неаполитанского оркестра и баритона Карло Ферретти. В письме к М.Ф. Волькенштейну он дал волю своему негодованию: «Заходили в парк Гурзуфа. Слушали очаровательных, милых и веселых итальянцев – они играют и поют в гурзуфском парке. Славные ребята. Так приятно было их видеть поющими и танцующими перед толпой наших «самоедов». Их веселью откликались даже деревья, одобрительно шумя листьями, - на их песни слетелись грачи и весело, как бы удивляясь и высказывая о чем-то догадку, кричали «а-а, а-а!», а «l'âme slave» продолжала равнодушно и лениво молчать. Было страшно видеть под чудесным, глубоким южным небом, усеянным звездами, эту толпу лапландцев, черт бы их побрал!»[4]

Но Шаляпин не мог успокоиться, видя подобную несправедливость, и, как сообщает в своих воспоминаниях дочь певца Л.Ф. Шаляпина, «когда Ферретти

закончил пение, отец вскочил и направился прямо к эстраде, не сводя взгляда с певца. Ферретти стоял, как завороженный, также не спуская глаз с Шаляпина. Отец остановился у самой эстрады. Какая-то мгновенная пауза, всеобщее молчание - и тут произошло нечто необычайное! Ферретти спрыгнул с эстрады… и оба великана - он и Шаляпин - очутились друг у друга в объятиях»[5]. А потом Шаляпин пригласил всех итальянцев к себе на дачу, и всю ночь «отец и Ферретти плясали то тарантеллу, то казачка вприсядку и вообще какой-то непонятный пляс»[6]. Такова была русская натура Шаляпина – широкая и щедрая, всегда готовая дарить любовь и радость тем людям, которые были ему симпатичны. С такой же щедростью он делился и своим гениальным актерским даром, и его выступления на сцене миланского театра «Ла Скала» стали незабываемыми страницами в музыкальной летописи этого театра, а также важной школой профессионального мастерства для последующих поколений итальянских певцов.

Приезды Ф.И. Шаляпина в Италию до революции в основном были связаны с его выступлениями на сцене театра «Ла Скала». Впервые Шаляпин выступил в Милане в 1901 г., спев партию Мефистофеля в одноименной опере А. Бойто. Этим спектаклем дирижировал Артуро Тосканини, а партнером Шаляпина был молодой Энрико Карузо. Несмотря на грандиозный успех своего первого выступления, «роман» Шаляпина с «Ла Скала» как-то не складывался, и хотя певец имел предложения выступать в Милане в 1902-1903 гг., он не торопился заключать новые контракты. Во второй раз Шаляпин появился в Милане только в 1904 г в образе Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст». Эта постановка далась и театру, и самому Шаляпину с большим трудом. Шаляпин даже хотел отказаться от выступлений в этом спектакле, так как дирекция не выполнила его условий: декорации и костюмы писались не по эскизам К. Коровина и А. Головина, как того хотел Шаляпин, а по эскизам итальянских художников, не удовлетворивших певца. Директор «Ла Скала» Дж. Гатти-Казацца вынужден был подключить к переговорам жену Шаляпина Иолу Игнатьевну, и хотя Шаляпин согласился с ее доводами и спел свои спектакли, но в дальнейшем он на четыре года исчез из поля зрения миланской публики.

На сцене «Ла Скала» Шаляпин появился вновь только в марте 1908 г., повторив свои триумфальные выступления в опере А. Бойто «Мефистофель» (за дирижерским пультом снова стоял А. Тосканини). Из-за болезни Шаляпин смог спеть всего несколько спектаклей и вынужден был прервать гастроли, однако в декабре этого же года он снова появился в Милане – на этот раз чтобы принять участие в постановке оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов», в которой Шаляпин создал одно из своих самых совершенных творений – роль царя Бориса. А в 1912 г. Шаляпин впервые поставил в Италии еще одну возрожденную им к жизни русскую оперу – «Псковитянку» Н.А. Римского-Корсакова, в которой исполнил роль царя Ивана Грозного. После этих выступлений на сцене «Ла Скала» Ф.И. Шаляпин получил звание солиста короля итальянского.

Кроме этого, с 1907 по 1913 гг. Шаляпин регулярно приезжал в Италию, чтобы повидаться со своим другом Максимом Горьким, жившим на острове Капри.[7] В 1903 г. в неаполитанском театре «Сан-Карло» Шаляпин пел в сборном спектакле пролог из оперы «Мефистофель» А. Бойто в честь английского короля Эдуарда VII, а в 1904 г. в римском театре "Костанци" исполнил партию Мефистофеля в "Фаусте" Ш. Гуно в честь президента Французской республики Э. Лубе. Неоднократно

Шаляпин приезжал в Италию и на отдых с семьей на один из итальянских курортов или в собственное имение в Монца.

В последний раз до революции Ф.И. Шаляпин побывал в Италии в феврале 1913 г., когда он неделю гостил у М. Горького на острове Капри. Затем его контакты с Италией надолго прерываются с началом Первой мировой войны, а затем в связи с революцией и гражданской войной в России. В 1922 г., покинув родину, Шаляпин много поет в разных городах Америки, Швеции, Англии, Франции, Германии. В Италию он попадает только в 1926 г.: по дороге в Австралию во время стоянки парохода в Неаполе он встречается с М. Горьким, живущим в то время в Сорренто. А в 1929 г. Шаляпин дает свое первое послереволюционное выступление в Италии: в Королевской опере в Риме он поет Бориса Годунова.

На этот спектакль вместе со всей семьей из Сорренто приехал Максим Горький. Художник Н.А. Бенуа, присутствовавший на спектакле, оставил свои воспоминания об этой встрече двух друзей: «Оба спектакля сошли блестяще и закончились небывалым триумфом Шаляпина, покорившего всех и своим дивным голосом, и гениальной игрой. <...> Дабы должным образом отпраздновать подобное событие, мы все после премьеры отправились ужинать в ресторан, именуемый «Библиотекой», целиком расположенный в бесконечных извилистых погребах, своды коих густо заставлены, наподобие книжных полок, бесчисленными бутылками и разнообразнейших форм сосудами, наполненных чудесными винами. Нас было человек двадцать, так как к нашей компании вскоре присоединились некоторые члены советского посольства, и ужин удался на редкость оживленным и веселым.

И вот по просьбе Горького Шаляпин вдруг запел, наполнив сразу лабиринт погребов своим могучим голосом, на который сбежались из самых дальних углов любопытные клиенты и служащие этой оригинальной «Библиотеки». Тут же разнесся слух, что за столом с Шаляпиным находится и сам великий и популярнейший в Италии «Массимо Горки». С этого момента началась такая давка в окружающих нас подвалах и столько людей, одержимых желанием получить «исторические автографы», навалилось на наш стол, что дирекции «Библиотеки» пришлось вызвать на помощь карабинеров, которые с трудом пробив себе дорогу в этой толпе, победоносно взяли нас под свою защиту... Этот неожиданный инцидент несколько охладил наш пыл, и остаток вечера протек в более спокойной, хоть и по-прежнему радушной обстановке».[8] На этом вечере произошел еще один любопытный эпизод, описанный невесткой Горького Н.А. Пешковой: «Все были в очень хорошем настроении. Алексей Максимович и Максим (сын А.М. Горького – И.Б.) много интересного рассказывали о Советском Союзе, отвечали на массу вопросов, в заключение Алексей Максимович сказал Федору Ивановичу: «Поезжай на родину, посмотри на строительство новой жизни, на новых людей, интерес их к тебе огромен, увидев, ты захочешь остаться там, я уверен». Мария Валентиновна (вторая жена Ф.И. Шаляпина – И.Б.), молча слушавшая, вдруг решительно заявила, обращаясь к Федору Ивановичу: «В Советский Союз ты поедешь только через мой труп».

После такого заявления жены Федор Иванович как-то сразу затих, настроение у всех упало, Алексей Максимович замолчал, Максим помрачнел.

Быстро засобирались домой, приятно начатый вечер был испорчен».[9] В тот момент в отношениях Шаляпина и Горького пролегла первая трещина, которая ярко

высветила несовпадение их жизненных позиций и в дальнейшем привела к полному разрыву между друзьями.

В марте 1930 г., после восемнадцатилетнего перерыва, Шаляпин вновь выступил на сцене «Ла Скала»: он опять поет Бориса Годунова. После этого его жизненные и творческие контакты с Италией становятся более или менее регулярными. В 1931 г. Шаляпин снова появляется на сцене «Ла Скала» в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов». В 1933 г. дает большой концерт в Риме в «Театро Арджентина» с участием И. Базилевского в рамках большого гастрольного турне по Франции, Италии, Испании, Португалии, Египту и Палестине и в том же году (в апреле) исполняет в «Ла Скала» партию Дона Базилио в опере «Севильский цирюльник» Дж. Россини.[10]

А в декабре 1934 г. Шаляпин ставит в неаполитанском театре «Сан-Карло» оперу А.П. Бородина «Князь Игорь», в которой исполняет сразу две партии – хана Кончака и Владимира Галицкого. Это последнее выступление Шаляпина в Италии переросло в настоящий триумф. Восторг неаполитанцев был настолько велик, что муниципалитет города решил выбить специальную золотую медаль, которая была преподнесена Ф.И. Шаляпину в день последнего спектакля. «...Шаляпин настолько выходит за рамки всех привычных определений, его эстетика настолько индивидуальна, что в нем следовало бы изучать только тот комплекс талантов, которые позволяют ему оживлять и делать такими яркими самые небольшие, эпизодические фигуры, - писал о нем корреспондент газеты «Рома» С. Прочида. – Скульптор, певец, схватывающий музыкальную сущность каждого героя, мим в греческом значении этого слова, художник, который создает лицо татарского хана Кончака яркими штрихами, взятыми с икон. Метаморфозы Шаляпина великолепны! От пьяницы князя, который «выламывается», не теряя достоинства и аристократического облика, до благородного хана, который с сердечностью предлагает союз пленному Игорю, - какой контраст с его лицом, исполосованным шрамами от стрел, какое ощущение человеческой пластики!»[11]

В последний раз Шаляпин побывал в Италии в конце августа - начале сентября 1936 г., когда он вместе с дочерью Татьяной отдыхал в Брессаноне.

Связи других членов шаляпинского семейства с Италией оказались более крепкими и долговечными. После отъезда из России в 1922 г. в Италии решила поселиться младшая дочь Ф.И. и И.И. Шаляпиных Татьяна. В Милане она в короткий срок усовершенствовала итальянский язык и поступила актрисой в Русскую труппу Татьяны Павловой, выступавшей в Италии. Эта труппа сыграла значительную роль в театральном искусстве Италии начала 1920-х гг. Ее основательница Татьяна Павловна Павлова (Зейтман) – русская актриса, ученица П.Н. Орленева – была воспитана в традициях русского реалистического театра, чьим пламенным поклонником был, как известно, и Ф.И. Шаляпин. Татьяна Павлова была безраздельно предана театру. В 1907 г., еще будучи гимназисткой, она встретилась в Екатеринославе с П.Н. Орленевым и ради служения искусству без колебания оставила семью и примкнула к его труппе. С 1910 г., расставшись с П.Н. Орленевым, Татьяна Павлова играла на московских и провинциальных сценах и считалась многообещающей молодой актрисой. В 1921 г. она, как и тысячи русских эмигрантов, оказалась в Италии, за два года в совершенстве изучила итальянский

язык и смогла не только создать свою труппу (состоявшую в основном из итальянских актеров), но и самой выйти на сцену.

Татьяна Павлова была одной из первых, кто познакомил итальянскую публику с принципами системы Станиславского, кто показал итальянцам русских авторов – Ф. Достоевского, М. Горького, Л. Андреева, В. Катаева – в том виде, как их понимали и ставили в России. Итальянские критики по-разному оценивали актерское мастерство Татьяны Павловой. Некоторые сравнивали ее игру с игрой легендарной Элеоноры Дузе, иные не считали ее талантливой актрисой, но и те и другие отмечали тот большой вклад, которые внесла Татьяна Павлова в развитие итальянского театра.[12]

Т.Ф. Шаляпина была связана с Русской труппой Татьяны Павловой с 1923 по 1926 гг. Известно, что она была занята в спектаклях в маленьких, почти эпизодических ролях. О первых годах выступления труппы Татьяны Павловой в Италии сохранилось интересное свидетельство писателя В.Г. Лидина. Он был одним из немногих советских граждан, кто смог посетить эту страну в 1925 г.

«Я остановился возле маленького театра на площади Гольдони в Венеции. Был тот вечереющий час, когда каналы и лагуны Венеции зеленовато отражают притихшее небо, а на площади Святого Марка желто от огней и голуби уже уселись на ночлег на выступах собора, - вспоминал он позднее. - На афише возле театра я прочел, что драматическая труппа Татьяны Павловой дает спектакль «Дни нашей жизни» Леонида Андреева. Мне захотелось взглянуть, как итальянские актеры изображают русскую жизнь...»[13]

Кассир труппы оказался старым знакомым Лидина – театральным критиком Яковом Львовым, и благодаря ему писателю был оказан самый теплый прием.

«После спектакля почти вся труппа, хотя и драматическая, но весьма разношерстная, перешла в маленькую тратторию, ввиду позднего времени уже закрытую для посетителей, но широко открытую для актеров: со времен Комедии дель пополи – иначе народного театра – искусство живет в душе каждого итальянца... - пишет он дальше. – Театральное действо продолжилось в траттории, в составе труппы была младшая дочь Ф.И. Шаляпина Таня с прелестными веснушками на девичьем носике, и я был вовлечен в актерскую, подогретую кьянти стихию.

А на рассвете, когда с песнями и бряцанием на гитаре актеры вышли на улицу, карабинер на площади Святого Марка потребовал прекратить пение. Но актеры были в разгуле, пожелали отправиться в префектуру, где мой советский паспорт – тогда большого формата, со складывающимися наподобие грамоты страницами – сделал меня единственным нарушителем порядка. Актеры изображали смятение, умоляли дежурного не губить меня, сочувственно жали мне руку, огромного роста сицилианец, игравший в пьесе Андреева роль Онуфрия, сказал мне трагическим голосом: «Мужайся, бедняга!» – а актриса, игравшая роль Евдокии Антоновны, вытирала платочком уголки глаз. Полицейский, видимо не безучастный к искусству, сначала был неумолим, потом смягчился, великодушно возвратил мне паспорт, сказал назидательно: «Нужно уметь вести себя», актеры бросились благодарить его, и он снисходительно разрешил нам удалиться.

- Ты был на волосок от гибели, - сказал мне сицилианец, - Муссолини распорядился бы, может быть, повесить тебя.

И актеры с песнями и хохотом покинули префектуру, а на другой день Татьяна Павлова, узнав о происшедшем, сказала мне:

- Вы должны быть довольны. По крайней мере увидели, какие замечательные импровизаторы наши актеры. Это они специально для вас разыграли спектакль».[14]

В Венеции В.Г. Лидин провел неделю в обществе итальянских артистов. Присутствовал он и на торжественном вечере во дворце Мурозини, принадлежавшем потомкам некогда прославленных дожей, в котором участвовал последний носитель венецианского наречия, актер Загго. В этом большом великолепном дворце актеры труппы Татьяны Павловой представляли сцены из пьес К. Гольдони.

По возвращении в Милан дела в труппе пошли несколько хуже. Видимо, к тому времени у Т.Ф. Шаляпиной созрело понимание того, что она не сможет сделать артистическую карьеру в Италии, и в 1926 г. она вышла замуж за итальянского журналиста Эрметте Либерати и оставила сцену.

На несколько лет Т.Ф. Шаляпина обосновалась в Риме. У нее родилось двое детей: дочь Лидия (1929) и сын Франко (1930). Приезжая в Италию, Шаляпин непременно старался навестить своих внуков. Особенно ему нравилась Лидия. В 1930 году он писал дочери Ирине из Буэнос-Айреса: «У Таньки родилась чудная девица, зовут Лидкой, и уже делает ручкой и орет *чау* (что означает ciao!)»[15]. А в 1932 г. он рассказал Ирине один забавный эпизод, связанный с маленькой Лидией, восхитивший его: «Был я в Италии, видел Танюшу и деток. Девчонка очаровательна «Tu non dormi, carina?» – спрашивает ее отец Ermette (она плачет). – Se piango!! – отвечает она. Отец стушевался. Ну, естественно, что за вопрос: «если я плачу, значит не сплю». Молодчина!»[16]

Хорошие отношения сложились у Шаляпина и с его зятем Эрметте Либератти, который даже некоторое время был секретарем певца и сопровождал его в поездках по Европе и Америке. Однако потом Шаляпин разочаровался в нем, посчитав его несерьезным и легкомысленным человеком.[17] Дальнейшее развитие событий навсегда отдалило их друг от друга.

В 1933 г. Т.Ф. Шаляпина рассталась с Э. Либерати. После очень тяжелого и мучительного развода (в результате которого дети оставались в семье Либерати) она решила поселиться в Париже, где, кроме Шаляпина, к тому времени жили ее старшая сестра Лидия и братья Борис и Федор. Живя в Париже (а затем в Берлине), Татьяна Федоровна могла довольно часто навещать своих детей в Риме, но воспоминания, связанные у нее с годами пребывания в Италии, были, к сожалению, окрашены не в самые радужные тона.

С Италией были также связаны некоторые страницы жизни и других детей Ф.И. Шаляпина. Известно, например, что в 1926 г. у М. Горького в Сорренто, на вилле «Иль Сорито», гостил Борис Шаляпин, который вместе со своим другом, художником Николаем Бенуа делал зарисовки южноитальянской природы. В 1936-39 гг. в Милане жила Лидия Шаляпина, собиравшаяся начать карьеру камерной певицы Однако к 1939 г. Борис, Федор и Лидия Шаляпины оказываются в Америке (после окончания Второй мировой войны к ним присоединяется Татьяна Федоровна), и контакты детей Ф.И. Шаляпина от первого брака с Италией надолго прерываются

Второй этап иммиграции детей в Италию приходится на конец 1950-х гг В 1959 г. из Лос-Анджелеса в Рим переселяется Федор Федорович Шаляпин. В его римской квартире прошли последние годы жизни его матери – первой жены Ф.И.

Шаляпина Иолы Игнатьевны Торнаги-Шаляпиной (1873 – 1965). А в 1976 г., после смерти любимой сестры Лидии и третьего мужа М. Чернова, забыв прежние обиды, в Рим переселилась и Татьяна Федоровна Шаляпина. О последних годах жизни младших детей Ф.И. и И.И. Шаляпиных осталось немало интересных свидетельств корреспондентов советских газет, работавших в Риме.[18] Федор Федорович и Татьяна Федоровна щедро делились с ними воспоминаниями о своем гениальном отце и передали в дар Советскому Союзу немало ценных реликвий, связанных с их семьей. Татьяна Федоровна была единственной из детей Ф.И. Шаляпина, которая смогла войти в дом своего детства 23 сентября 1988 г. – в день открытия Дома-музея Ф.И. Шаляпина на Новинском бульваре в Москве.

С Италией связана жизнь еще одной дочери Ф.И. Шаляпина – Марины Федоровны Шаляпиной. М.Ф. Шаляпина (вторая дочь певца от второго брака с М.В. Петцольд) родилась в 1912 г. в Петербурге, в возрасте девяти лет покинула Россию и воспитывалась в Париже. С детства она необыкновенно любила Италию, эту страну, где, по ее словам, «розы цветут и зимой». Но после неудачного брака Татьяны Федоровны Шаляпин и слышать не хотел о зяте-итальянце и потому не отпускал Марину в Италию одну. Однако летом 1936 г., находясь на каникулах в Зальцбурге, М.Ф Шаляпина заложила свои часы и отправилась в Пизу. Там она познакомилась с директором киностудии «Чинечитта» Луиджи Фредди и с этого момента стала часто бывать в Италии, а в 1938 г., после смерти Шаляпина, окончательно перебралась в Рим[19]. В ее небольшом домике на улице Маргутта бывали Анна Маньяни (с которой Марину Федоровну связывали теплые дружеские отношения), Витторио Де Сика, Джакомо Дебенедетти и многие другие деятели культуры. Марина Федоровна дружила с семьей великого дирижера Артуро Тосканини. Его дочь Валли была крестной матерью дочери М.Ф. Шаляпиной Анджелы.

Как и многих русских эмигрантов, судьба разбросала детей Ф.И. Шаляпина по всему миру. Двое его дочерей пустили свои корни в Италии, но что, может быть, еще более важно – это то, что в памяти любителей музыки в этой прекрасной «стране оперы» сохраняются воспоминания о триумфальных выступлениях русского гения, который внес большой вклад в развитие мирового музыкального театра.

---

1. Ф.Шаляпин «Страницы из моей жизни» Л., 1990.. С.174-175.

2. Рассказ Ф.И. Шаляпина передан Л. Маяком, репетитором младших детей певца. Опубликовано: «Курортная газета», Ялта, 17 февраля 1974 г.

3. В книге «Страницы из моей жизни» Ф.И. Шаляпин пишет: «...Вообще итальянцы относились к опере, к певцам крайне серьезно. Они слушали спектакль с увертюры очень внимательно и чутко; часто бывало, что в наиболее удачных местах публика единодушно, полушепотом провозглашала:

- Браво!

И эта сдержанная похвала являлась для артистов более ценной, чем взрыв аплодисментов.

В антрактах в фойе устраивались целые диспуты: люди, собираясь группами, теребили друг друга за пуговицы, споря о достоинствах исполнения артистом той или иной роли. И меня поражало их знание истории оперы, истории миланского театра.

Со мною раскланивались какие-то неведомые мне люди. Я смущенно приподнимал шляпу, думая, что они ошибаются, принимая меня за своего знакомого. Но секретарь директора сказал мне, что это абоненты театра выражают свое почтение артисту, который нравится им. И это меня тронуло, ибо резко отличалось от тех форм, в каких выражаются симпатии на моей родине, - там человек становится у тебя под носом, аплодирует прямо в лицо и кричит:

- Браво, Шаляпин!

За всем этим чувствуется, что тебе оказывают милость и как бы хотят сказать:

- Мы тебя одобряем, а ты это цени!»

(Ф.Шаляпин «Страницы из моей жизни» Л., 1990., С.182-183).

4. Письмо Ф.И. Шаляпина М.Ф. Волькенштейну от 6/19 июля 1916 г. – в кн. «Ф.И. Шаляпин» в 2-х томах. Т. 1. М., 1957, с. 483.

5. Лидия Шаляпина «Глазами дочери» Нью-Йорк., 1997, С. 144.

6. Там же. О встрече Ф.И. Шаляпина и К. Ферретти см. также «Воспоминания об отце» И.Ф Шаляпиной в кн. «Ф.И. Шаляпин» в 2-х томах. Т. 1. М., 1957. с. 690.

7. Подробнее об этом см.: И.А. Ревякина «Ф.И. Шаляпин в гостях у Горького на острове Капри» в кн. «Проблемы наследия Ф.И. Шаляпина». М., 1999, с. 108-128.

8. Бенуа Н.А. «У Горького в Италии» в кн. «М. Горький в воспоминаниях современников» в 2-х томах. Т. 2. М., 1981, с. 129.

9. Пешкова Н.А. «Рядом с Горьким» – Там же, с. 361-362.

10. На этом спектакле произошел любопытный случай, который описала газета «Последние новости» (30 апреля 1933 г.): «Шаляпин спел арию о клевете, и зал загремел. Вместо того, чтобы сделать легкий поклон, как это принято, Шаляпин подошел к другому артисту, находившемуся на сцене, и, хлопнув его по плечу, сказал: «Понял теперь, что такое клевета?.. Нет?.. Non mi ha capito? Da capo, maestro!.. (Не понял? Снова маэстро!..)» Последние слова были обращены уже Шаляпиным к дирижеру оркестра Франко Гионе. Тот было отказался и отрицательно покачал головой, но Шаляпин подошел к рампе и повторил просьбу. Гионе ничего не оставалось делать, как подать знак оркестру, и Шаляпин повторил арию. Традиции были нарушены. Говорят, дирижеру за это влетело от администрации театра».

(«Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина» в 2-х книгах. Кн. 2. Л., 1989. С. 308)

См. об этом также в воспоминаниях И.П. Яунзем «В гостях у А.М. Горького» в кн. «М. Горький в воспоминаниях современников» в 2-х томах. Т. 2. М., 1981, С. 315-316.

11. Прочида С. «Премьеры в «Сан-Карло». «Князь Игорь» А. Бородина. – Рома, 29 декабря 1934 г. – в кн. «Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина» в 2-х книгах. Кн. 2. Л..1989. С. 320.

12. В 1935-38 гг. Т.П. Павлова преподавала в Национальной академии драматического искусства (Рим) и воспитала целую плеяду талантливых итальянских артистов. В 1932 г. по ее приглашению в Италии ставил свою пьесу «Цена жизни» В.И. Немирович-Данченко. С 1953 г. Павлова работала как режиссер главным образом в оперном театре. Постановки: «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (1953, 1956, 1960, «Ла Скала»), «Пиковая дама» П.И. Чайковского (1953, «Комунале»), «Война и мир» С.С. Прокофьева (1953, Флоренция), «Сказание о невидимом граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова (1960, Рим) и другие. Умерла Т.П. Павлова в 1975 г..

13. Лидин В.Г. «Люди и встречи. Страницы полдня». М., 1980. С. 219

14. Там же, С. 220-221.

15. Письмо Ф.И. Шаляпина И.Ф. Шаляпиной от 15 августа 1930 г. в кн. «Ф.И. Шаляпин» в 2-х томах. Т. 1. М., 1957. С. 559.

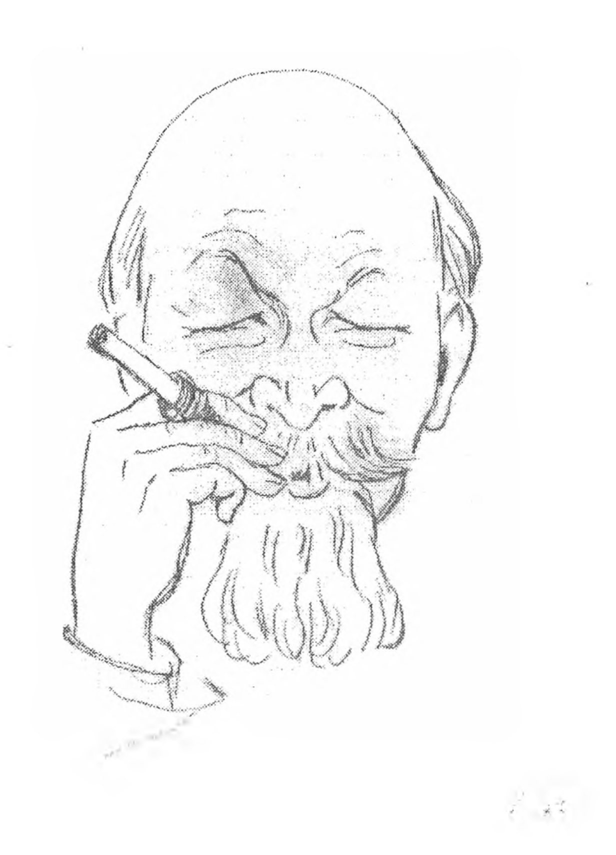
16. Письмо Ф.И. Шаляпина И.Ф. Шаляпиной от 27 июня 1932 г. – Там же. С. 567.

17. В 1931 г. Ф.И. Шаляпин писал дочери Ирине из Риги: «Танька живет в Риме, у нее уже второй ребенок. Ты знаешь, наверное, это. Эрметте же сейчас, случайно, находится со мной в Риге и стремится поехать в Москву, но не знаю, получит ли визу, да и здоровье его так себе, - он, по-моему, слабоват. <…> Парнишка он хороший. Но мне кажется, весьма легкомысленный, несерьезный, что иногда меня немного огорчает» (Письмо Ф.И. Шаляпина И.Ф. Шаляпиной от 25 апреля 1931 г. – Там же, С. 560).

18. См., например, книгу Н.А. Паклина «Русские в Италии». М., 1990. С. 139-197.

19. В тот момент Л. Фредди еще формально находился в браке и не мог открыто жить с М.Ф. Шаляпиной. Поэтому он поселился в отеле «Амбассадор», а Марина Федоровна нашла себе домик на улице Маргутта.

II. ИЗ ЗАПИСОК СТАРОГО ТЕАТРАЛА



О.Г.Верейский. Портрет А.А.Реформатского. 1975г. (карандаш)

М.А.Реформатская

«Я с детских лет был полон оперой»

Александр Александрович Реформатский (1900 - 1978) — видный московский учёный-языковед, известный своими научными исследованиями, преподавательской деятельностью, лекторским мастерством. Из-под его пера вышло немало книг и статей по разным проблемам лингвистики и среди них неоднократно переиздававшийся учебник «Введение в языковедение», одинаково ценный, по свидетельству профессионалов, как для начинающих, так и для зрелых филологов. Почитателей Реформатского привлекали в его натуре вдохновенный артистизм, пронизывающий его научные и вненаучные интересы, чувство родовой принадлежности к широкой гуманитарной традиции русской культуры XIX–XX веков.

Именно эти качества присущи тому материалу, который предлагается читателю. Он извлечён мною из хранящегося в нашей семье архива Александра Александровича и отражает одну из самых серьёзных и пылких его привязанностей — любовь к театру и, прежде всего, к опере. Припоминаю нередко повторявшиеся им слова: «Я с детских лет был полон оперой».

Поколение ровесников XX века застало в свои молодые годы русскую сцену, как драматическую, так и оперную, на большом подъёме. Она блистала яркими талантами и творческими открытиями. Бурление театральной жизни передавалось молодёжи, и тот, кто хоть как-то был расположен к музыке или театру, отдал им ту или иную дань. Некоторые приятели и знакомые Александра Александровича, не связавшие себя затем с театром профессионально, поначалу пели в хорах (генетик Н.В.Тимофеев-Ресовский), выступали статистами в частной опере С.И.Зимина (географ И.А.Витвер) или фигурантами во МХТ'е (сёстры медики Е.А. и М.А.Кост). Сам Александр Александрович, прежде чем определиться в науке и пойти по пути, более предпочтительному для семьи, пробовал себя на театральном поприще, поступив в 1920 году на драматические курсы при «Театре РСФСР I» (Мейерхольда) под начало режиссёра Н.М.Фореггера. Правда, именно там он встретился с филологами О.М.Бриком, Р.О.Якобсоном и В.Б.Шкловским, преподававшими на курсах и окончательно перетянувшими Александра Александровича в своё лоно. А до этого он играл в домашних спектаклях, устраиваемых под руководством его матери Екатерины Адриановны Головачёвой (учителя литературы) и старшего друга И.А.Витвера (тогда студента консерватории). В числе любительских постановок были: шуточная опера «Прекрасная Мандолина», сочинённая Витвером в стиле нашумевшей в ту пору «Вампуки»[1], а также пьесы Чехова и «Женитьба» Гоголя, где Александр Александрович играл Яичницу, а его гимназический друг Колюша Тимофеев-Ресовский с его зычным басом — Кочкарёва. Все они вместе замышляли оперу «Царь Мельхиседек» и организовали театральный кружок, названный по любимому слову горьковского Сатина «Сикамбр»[2].

Музыкой и пением увлекались все члены семьи Александра Александровича. Его отец и дядя Сергей (оба известные химики), родом волжане из священнического сословия, были, по выражению Александра Александровича, «настоящими певунами». Стоило братьям Реформатским сойтись в домашнем кругу или на палубе парохода, как они принимались петь дуэтом. Особенно красивым голосом (лирико-драматическим тенором) обладал Сергей. Однажды, будучи молодым, в хорошую минуту он так распелся посреди ночного летнего Киева, что не заметил, как его исполнение арии Князя

из «Русалки» Даргомыжского сочувственно слушал встречный прохожий, оказавшийся... самим Собиновым.

Мать Александра Александровича играла на рояле и под её аккомпанемент на семейных вечерах отец, Александр Николаевич, пел романсы и песни. У него был приятный basso cantante и покоряющее артистическое обаяние. По материнской линии увлечение музыкой восходит к её деду, Алексею Адриановичу Головачёву, известному экономисту и деятелю комитета по освобождению крестьян Тверской губернии. Он лично знал композитора А.Н.Серова и оказался вместе со своим сыном одним из первых слушателей только что сочинённой оперы «Юдифь», которую автор исполнял полностью сам под рояль. А дед Александра Александровича, Адриан Алексеевич Головачёв, будучи по профессии врачом, охотно играл в любительском оркестре на барабане, в квартетах —на виолончели; являясь большим поклонником русской оперной музыки, почитал Мамонтовскую оперу и водил дружбу с Саввой Ивановичем и членами его труппы.

По своей природе Александр Александрович был не лишён художественных способностей. Они поддерживались домашним воспитанием и семейными вкусами. Его учили рисованию и лепке у Н.С.Гончаровой, игре на фортепиано — у видных музыкантов-педагогов: Л.И.Робер (ученицы Н.Г.Рубинштейна), Е.А.Бекман-Щербины, Д.С.Шора. С ранних лет старшие брали его с собой на спектакли, а затем уже он сам стал завсегдатаем театральных и концертных залов Москвы. Отец выписал для него журнал «Музыкальный современник», в котором печатались интересные статьи по истории музыки и очерки текущей музыкальной жизни. Особенной любовью у Александра Александровича пользовались талантливые эссе критика В.Г.Каратыгина. К окончанию гимназии в апреле 1918 года Реформатский получил от своего отца памятный подарок — книгу о Шаляпине Эдуарда Старка (Петроград, 1915).

В начале XX столетия на некоторые спектакли в театрах Москвы попасть было не менее трудно, чем сейчас. За билетами выстраивались длинные очереди, и характерной деталью зимнего московского пейзажа были ночные костры, вокруг которых грелись заядлые театралы и неофиты, обменивались впечатлениями, затевали споры, а иногда пропевали целые оперы. Это были своеобразные музыкальные клубы.

Тогдашние оперные корифеи выступали на сцене Большого театра и частной оперы С.И.Зимина, в консерватории, на концертах, часто благотворительных — в помощь бедному студенчеству, голодающим и жертвам войны. Курсистки, студенты и гимназисты старших классов распространяли билеты, а некоторым выпадала честь доставлять любимого артиста к месту выступления. Знаменитые певцы принимали участие в исполнении торжественных церковных песнопений в больших и малых московских храмах. На всю жизнь Александр Александрович запомнил заключительный басовый звук у В.Р.Петрова, когда тот пел в Университетской церкви «Ныне отпущаеши...»

С 1912 по 1920-й год Реформатский посетил 120 спектаклей, из них 66 оперных, причём некоторые постановки по несколько раз. Свои впечатления с точным перечнем исполнителей и их партий он заносил в специальный дневник, выставляя баллы, сравнивал, делал ремарки, конечно, соответственно своему возрасту. Однако при этом раз от разу он лучше запоминал музыкальный текст, подкрепляя знание опер штудированием по клавирам, которых в его библиотеке собралось большое количество. Некоторые его знакомые (врач С.И.Консторум и музыковед Е.М.Браудо) лихо играли четырёхручные оперные переложения, а иногда в компании, на разные голоса, с разной

степенью совершенства они воспроизводили и целые сцены или даже акты из любимых опер.

Особую привязанность Александр Александрович питал к русской оперной музыке. Её достижения в XIX столетии он приравнивал к достижениям русской классической литературы. Без преувеличения можно сказать, что опера способствовала и духовному созреванию Реформатского и воспитанию в нём национального самосознания. Для него, как и для многих его музыкально отзывчивых сверстников, опера выступала в роли второго университета, подобно Малому театру, сыгравшему аналогичную роль в воспитании русской интеллигенции второй половины XIX века. Синтез музыкальной стихии и драматургии, яркость мелодии и выразительность интонации, тембровые краски инструментов и живых голосов, могучая сила образов и их душевная проникновенность — вот с чем встречались театралы и меломаны в пору расцвета в России оперного искусства.

Интерес к опере у Реформатского оказался стойким. Он вспыхнул на заре его юности, прошёл через всю жизнь, сочетаясь даже с профессиональными лингвистическими занятиями. Его, как языковеда-орфоэписта (специалиста по произношению) привлекали в 1943 году к работе кабинета певческой речи при ВТО, где он в содружестве с большими знатоками театра, вокального искусства и филологами (В.А.Филипповым, Ф.А.Фортунатовым, С.М.Бонди, Г.О.Винокуром, С.И.Ожеговым, Б.В.Томашевским) проделал интересные исследования и написал статью о соответствиях и различиях языковой и музыкальной интонаций.[3]

Когда же интерес к опере перестал поддерживаться свежими восторгами и утрата её былого авторитета ни для кого уже не являлась секретом, Александр Александрович обработал свои дневниковые записи, познакомил с ними близких и, не претендуя на печатание, убрал в письменный стол. Не исключено, что пометка «Горьковское море, 1961» (нелепая для человека русской культуры), которой он завершил вступление к своим запискам — не просто указание на место написания мемуаров, на пароходный маршрут, традиционно проделываемый им в поздний период жизни по кровно дорогой ему Волге, но и грустная ирония, содержащая множество смысловых обертонов, наполняющих раздумья старого театрала о судьбах родной страны, её природы и искусства.

Во вступлении к «Воспоминаниям об оперных артистах» Реформатский достаточно ясно сказал о характере своих записей — это мнение любителя, изложенное в свободной разговорной манере с непринуждённо выраженными зрительскими и музыкальными пристрастиями.

Несколько лет спустя после завершения этих мемуаров Александр Александрович, припоминая эпизод полувековой давности, сам признался в некоторой субъективности своих суждений. В 1916 году он, гимназист, поклонник Шаляпина, и Василий Махалов, некогда известный московский бас (первый исполнитель партии Гремина в консерваторской постановке «Евгения Онегина» 1879 года) оказались вместе на прослушивании граммофонной записи шаляпинского исполнения арии графа Родольфо «Vi ravviso» из оперы «Сомнамбула» Беллини. В.В.Махалов всё время ворчал, дублировал пластинку и приговаривал: «Не так... Не то!». Возмущению юного Реформатского не было предела: «Как это — слушаем Шаляпина, а тут какой-то дядя Вася брюзжит и поправляет Фёдора Ивановича!».

«Сейчас мне столько же, сколько было тогда дяде Васе — 60 с гаком — и я готов «поправлять» и брюзжать, и ворчать. Я всегда был любителем пения и оперы. Годы 1912

–1918 в Большом театре для меня незабываемы! Тогда я наслаждался Шаляпиным, Алчевским, Собиновым, Неждановой, Петровым, Смирновым, Степановой, Держинской, Обуховой, Мигаем, Павловским. А сейчас? Разве что Наташа Ростова — Галина Вишневская что-то во мне тронула, да, пожалуй, молодой Козловский в Юродивом (в 20-е годы)<...>

Очевидно, здесь дело не только в сладости воспоминаний и в «отрыжке» молодости, но и в том созвучии с певцами своего поколения, которое неизгладимо. А это уже история. (8 июля 1965 года)».

Избранный автором жанр миниатюрных персональных портретов был особенно любим Александром Александровичем. Ему часто удавалось составить живое впечатление от описываемой личности, дать почувствовать её своеобразие и даже подвести итог её деятельности. Хотелось бы, чтобы читатель не только смог оценить отдельные фигуры артистов оперы, но одновременно и понять тип тогдашнего зрителя-слушателя, увлечённого и, вместе с тем, очень внимательного, без которого успехи русского театрального дела 1910–1920-х годов были бы вряд ли возможны. Пусть пронесённая через всю жизнь Александра Александровича горячая любовь к опере вдохновит и поддержит тех, кто сейчас отдаётся этому увлекательному и трудному виду музыкального и сценического творчества.

«Воспоминания об оперных артистах» А.А.Реформатского впервые публикуются в полном объёме. Они включают заметки о тридцати трёх певцах. Среди них — исполнители главных партий и второстепенных ролей; прославленные знаменитости и мало сейчас известные имена; артисты, кому была отпущена долгая сценическая жизнь, и кому удалось блеснуть лишь на короткий срок.

Текст печатается по авторской машинописи с устранением очевидных опечаток и описок. Для сохранения оригинальной стилистики мемуариста частично оставлены написания некоторых слов и особенности построения фраз, приближающие записки к жанру живой беседы. От публикатора добавлены годы жизни певцов и их инициалы (даются при первых упоминаниях), а также приведены даты спектаклей, почерпнутые из дневниковых записей Реформатского. Авторские сноски и указания на упоминаемую в мемуарах литературу [4] помещены в общий раздел «Примечания» с пометкой: (прим. автора). Более подробные комментарии касаются в основном выступлений Ф.И.Шаляпина.

В «Приложении» дан перечень оперных спектаклей, которые посетил А.А.Реформатский в 1913 – 1932 годах, т.е. в самый активный период его театральных увлечений. Небольшая часть мемуаров вышла в свет ранее в журнале «Наше наследие» (1988, №3. С. 148–156). Некоторые фрагменты воспоминаний Реформатского были прочитаны на научных конференциях «Шаляпинские собрания», состоявшихся в Доме-Музее Ф.И.Шаляпина (13 мая 2000 года и 25 мая 2001 года), после чего и возникла идея их полного издания.

Публикация, подготовка текста, примечания и предисловие М.А.Реформатской.

А.А.Реформатский
Воспоминания об оперных артистах
(1955, 1959, 1960)

ПРЕФАС [5]

Эти воспоминания не претендуют ни на полноту, ни на компетентность излагаемого. Автор — не специалист по теории вокала, не артист и не историк оперного театра. Он — любитель и всё. Написанное — это подлинные воспоминания, кое-где подретушированные мыслями а-пропо[6] и лёгкими рассуждениями, не претендуюшими на поучительность. Просто автор хотел бы передать будущим любителям оперы кусочки того, что довелось ему слышать и видеть, а слышать и видеть было что: в 12-м – 18-м годах не только в Большом театре под эгидой «кавалерийского полковника» В.А.Теляковского[7], но и у С.И.Зимина[8] можно было и послушать и поглядеть много такого, что потом и не снилось любителю оперы.

На фоне позднейших басов ансамбль из Ф.И.Шаляпина, В.Р.Петрова, Г.С.Пирогова, К.Д.Запорожца, П.И.Цесевича, Н.И.Сперанского, В.В.Осипова представлял собой что-то бесконечно талантливое и богатое, если не сказать больше. А Л.В.Собинов, И.А.Алчевский, Д.А.Смирнов, В.П.Дамаев, И.С.Дыгас, А.С.Редько и И.В.Ершов? Где им не то чтобы «смена», но хотя бы эрзац? Нет её. И если единичный Д.Д.Головин перекрывал всех баритонов того времени (Н.А.Шевелёва, М.В.Бочарова, Ф.В.Павловского, Л.Ф.Савранского, И.В.Грызунова, С.И.Мигая, А.К.Минеева, Дубинского, А.И.Хохлова — я Г.А.Бакланова не слыхал), в целом подбор голосов и артистический ансамбль тех годов для нашего времени в опере — недосягаем.[9]

Пусть же будущие, да и современные, любители почитают написанное, увы, уже, пожалуй, бывшим любителем...

Горьковское море, 20 / IX 1961

ФЁДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН
1873 - 1938

Шаляпина я видел в операх «Борис Годунов» (Борис и Варлаам), «Юдифь» (Олоферн), «Моцарт и Сальери» (Сальери) и «Севильский цирюльник» (Дон Базилио) — всего в пяти ролях в годы 1914–1917-е и один раз слышал я Шаляпина в концерте перед его отъездом за границу в 1921 году.

Первый раз я увидел Шаляпина в Борисе Годунове в Большом театре 2-го декабря 1914 года.[10] При первом выходе, после нагнетания колокольного звона, поразила фигура, выросшая из паузы, пластика молитвенного движения и пьяниссимо «Воззри с небес на слёзы верных слуг...». Форте — «Все гости дорогие» — не помню (хотя оно и было!).

В сцене в тереме ярко запечатлелись интонации разговора с детьми («Что, Ксения? Что бедная голубка?», «А ты, мой сын...»), первой части монолога («В семье своей», знаменитое «Как буря, смерть уносит жениха...») и диалога с Шуйским;[11] меньше осталось в памяти от конца монолога и от «безумных речей» с курантами (хотя до сих пор помню Шаляпина, лежащего в углу справа и шепчущего так, что весь зал Большого театра замирал).

Самое сильное впечатление от «дуэли» Бориса — Шаляпина с величавым и мудрым Пименом — В.Р.Петровым, где молчаливая мимика Шаляпина во время рассказа Пимена о пастухе так же была неотразима, как и его последние реплики гениальной сцены «Смерти Бориса» («Схима! Святая схима! В монахи царь идёт...», «О, злая смерть!» и великолепный Es-dur: «Я царь ещё!»).

В итоге — «в ухе» больше осталось от лирического Бориса, чем от драматического. Борис — скорбящий, тревожный, нежный, — вот что запечатлелось прежде всего.

Шаляпина в Олоферне я видел в опере Зимина, где и оркестр, и ансамбль[12], и постановочная часть оставляли желать много лучшего. Однако и на этом «зиминском» фоне Шаляпин — Олоферн произвёл громадное впечатление. Появляется он всего в двух средних сценах — 2-е и 4-е действия (по сравнению с которыми крайние: 1-я и 5-я, а также 3-я — «ветилуйские»[13] сцены казались крайне провинциальными и скучными).

Первая картина у Шаляпина вся была построена на пластике скульптуры как в жесте (чаша в руке), так и в голосе, а вторая — в нарастании страсти и опьянения. Глядя на Олоферна в 1-й картине, не верилось: неужели это Шаляпин? Где же его темперамент? Как он смирился в барельефе! Какой-то скованный Прометей. Но 2-я картина давала такое кресчендо темперамента, что всё становилось ясно: барельеф пробудился, и так контрастнее и убедительнее вышло.

Запомнилась одна деталь в сцене опьянения, как Олоферн ищет Юдифь с громадным мечом, темпераментно, но предельно пластично кружит по сцене и, наконец, с бешенством сшибает мечом табуретку с чашами... и они послушно летят — не в партер (как в первый момент кажется), а обратно на сцену, хотя удар, как будто, должен их послать через рампу. Какое же это мастерство, какая точность расчёта, невидимая публике, которая ослеплена яростью Олоферна!

В голосовом отношении остались «в ухе»: лирическое пьяно при словах: «Много в этом городе жён...» и покрывающее хор форте: «В город ты сядешь царём!».

Третий раз Шаляпин — Дон Базилио (Большой театр, 7-е октября 1916-го года). Это был спектакль-гала: лучшие силы[14], свет горел в зрительном зале весь вечер а-джорно[15], опера шла весело и непринуждённо. Шаляпин, Нежданова, Минеев, Лосский — дурачились, подчёркивая, что спектакль идёт «не всерьёз», Шаляпин охотно бисировал «Клевету» — по-итальянски и «играл» иначе, чем «по-русски»! Вся эта сцена была очень точно подана не только Шаляпиным, но и В.А.Лосским, которому особенно трудно её играть два раза, но Лосский её играл «по-разному». Эффектным гротеском у Шаляпина шли: «*До — ми — соль — до*», «Скарлатина» и «Доброй ночи», где Шаляпин давал такую волну голоса!

В последней картине запомнилась интонация Шаляпина: «Но у графа есть такие аргументы...» и поразительный трюк, когда подчёркнутый верзила Базилио (нашлёпка на голове, нос и пояс вместе с сутаной сильно увеличивали большой рост певца) вдруг складывается, как перочинный ножик и прячется весь под знаменитый зонтик!

Четвёртый раз — особый. Опять опера Зимина, спектакль короткий: всего три сцены, все — в интерьере, так что декорации «сошли», партнёры — в мелких ролях, зато Шаляпин всё время на сцене. Это — «Моцарт и Сальери» и «Сцена в корчме» из «Бориса Годунова»[16].

Главное чудо этого спектакля — перевоплощение на расстоянии одного антракта из Сальери в Варлаама

Сальери — Шаляпин для меня — высшее достижение театрального искусства. Сухая и маловыразительная музыка в партии Сальери не мешает Шаляпину исполниться

«музыкой» пушкинского пятистопного ямба и тем трагическим образом, который прозрел в педантичном прототипе Пушкин. И опять прежде всего — шаляпинские пьяниссимо: «Как некий херувим...» или — последних реплик. Но и грозные интонации Сальери памятны, а весь конфликт, вся противоречивость добра и зла Сальери, его ума и воли с бессилием и завистью разрешается разоблачением Сальери уже «после музыки». В первой картине Шаляпин много стоит во весь свой могучий рост: рыжий, как будто волевой. Во второй картине он в парике и больше сидит, а после того, как яд выпит, и зазвучал «Реквием» — Сальери никнет. Моцарт уходит, Сальери встаёт — он большой, он будет жить, а не Моцарт, что «пародией бесчестит Алигьери», но одна деталь сразу выдаёт конец самого Сальери, его полную обречённость. Это упавшая со стола салфетка, которая беспомощно волочётся на ноге Сальери по полу. Это, конечно, трюк, но это трюк предельно экспрессивный и трагический: Сальери беспомощен, он идёт, а салфетка волочётся на ноге...

Шаляпинский Варлаам — это буффонада, озорство; он пьян, талантлив, хитёр, народен. Со штофом в руке «уточкой» летает Варлаам — Шаляпин под песню «Как во городе было во Казани...». Окает в этой песне (да и во всей роли!) казанец-Шаляпин образцово. Скачок в октаву ниже «Так проваливай» — очень комичен. Памятны замечательные пьяно шаляпинского тембра в «Едет ён...», выразительные интонации в диалоге с приставом и, наконец, гениальное «А ле-э-т ему...», где изворотливость и сообразительность опять возрождают оробевшего плута, и весь образ тянет к Шекспиру: это Тоби Белч, это Фальстаф, только в условиях русской смуты XVII века.

Последний раз я видел и слышал Шаляпина в концерте перед его отъездом за границу зимой 1920 – 21 года в Большом зале Консерватории. Было голодно и холодно, но зал был переполнен[17].

Шаляпин был в ударе и пел много. Были и «Два гренадера» (волевой жест указательным пальцем в публику в начале), и пьяниссимо «Персидской песни» Рубинштейна, и незабываемый лаконичный трагизм «Во сне я горько плакал» Шумана, и неувядаемый политический сарказм «Блохи» Мусоргского, где эпические интонации начала сменяются разговорной интонацией диалога с портным, а средняя часть: «Король ей сан министра и с ним звезду даёт» выдержаны в тоне подобострастного пафоса, и финальный смех, обрывающийся как музыкальный гадливый плевок... Был потрясающий «Капрал» Даргомыжского (где опять пьяниссимо «Нивы у нас зеленее, легче дышать...») и легковесный «Последний рейс» Э.Альнеса, где после фортиссимо «Корсаром дьявол сам у них...» последний куплет звучал совсем бестелесно («Детей родных вновь обоймёшь...»), переходя в последний вздох. На «вздохе» же была выдержана и сибирская песня «Ой, не спится...» — последнее, что я слышал у живого Шаляпина.

Странно: фресковый, именно оперный Шаляпин был лучшим мастером трагической и лирической миниатюры!

ВАСИЛИЙ РОДИОНОВИЧ ПЕТРОВ
1875–1937

Этого замечательного певца и артиста я много раз видел и слышал и даже имел радость с ним лично познакомиться.

Начну с последнего. В 1918 году я и мои сверстники кончили гимназию (кстати, последнюю гимназию!). У друга моего Юрия Боголюбского должен был состояться выпускной вечер. Это было Шелапутинское реальное училище. В концерте согласился участвовать и В.Р.Петров. Мы с Юркой втёрлись, чтобы его привезти на автомобиле, а

сам по себе автомобиль был редкостью, а тут ещё с Петровым! Приехали мы к углу Дурнова переулка на Остоженке, входим: уютная комната, птицы в клетках, а сам Василий Родионович сидит за пьянино и «распевается». Поговорили о том, о сём и поехали на концерт. По дороге спрашиваю я Василия Родионовича : «А вот в этом году будете Вы петь «Разбойника»[18] в Храме Христа Спасителя? Вы ведь пели прошлый год»

Петров октавно кашлянул и говорит: «Видите ли, мне до 17-го года митрополит Макарий запрещал петь «Разбойника» в Храме. В 17-м году Макария упразднили, и я пел. А сейчас противно стало: что я — приготовишка что ли? Начальство убрали, а я и дорвался... Да к тому же очень трудно подобрать ровное трио: то тенор хорош, альт подгадит, то альт прекрасный — теноришка никуда[19]. Вот я и попросил Чеснокова переложить «Разбойника» для баса соло и хора. Буду петь у Рождества в Путинках, что у Страстного. Только Вы никому не говорите, а то там очень маленькая церквушка, будет давка, а этого не надо». Слышал я этот вариант «Разбойника», и, действительно, это было хорошо: мощный бас Петрова и удивительно сыгранный хор П.Г.Чеснокова[20].

Пел Петров в концерте, куда мы его привезли, великолепно. Пел «Ночной смотр» Глинки с памятным нижним *фа* в конце, пел «Подвиг» Чайковского с удивительно свежим верхним *ми* и спокойными нижними *ля*, пел он ещё «Ночь» А.Т.Гречанинова, что-то Шуберта и Шумана. Много пел и охотно. Вот и всё моё знакомство с Василием Родионовичем.

Много раз я слышал Петрова в концертах. То это было соло «В путь» Шуберта, «Тихо и громко» М.М.Багриновского (на слова Козьмы Пруткова!), «Пророк» Римского-Корсакова — это под оркестр и на бис «Песню Варяжского гостя», слышал я и «Дубинушку», и «Ты взойди, взойди, солнце красное» и много ещё чего, — всего не упомнишь. И в ансамблях: в Девятой Бетховена, в «Реквиеме» Моцарта, в «Стабат матер» Россини. Многое — неоднократно. Особенно памятен речитатив в Девятой Бетховена «О, братья!», где и парландо и размах на верхнее *ми* были неотразимы. Я много раз ходил на Девятую, хотя, по совести, её не люблю, ходил из-за Петрова: как он разворачивал это «О, братья!»!

Но, конечно, главное была опера. Здесь Петров был король!

О голосе Петрова много писали. Я не согласен с С.Ю.Левиком, когда он приравнивает в «высоких басах» В.И.Касторского и В.Р.Петрова[21]. Касторский был, действительно, баритональный бас и пел он не только Гремина, Сусанина и Мельника, но и чисто баритоновые партии Старчища в «Садко», Вольфрама фон Эшенбаха в «Тангейзере», Глашатая в «Лоэнгрине», — чего Петров себе не позволял, хотя мог спокойно басом (!) спеть ариозо Князя из «Русалки» (см. статью С.И.Мигая в «Сборнике памяти В.Р.Петрова» [22]), где есть ***ля-бемоль***, что и баритонов иной раз пугает. А Петров, как свидетельствует С.И.Мигай, брал это ***ля-бемоль*** БАСОМ!

Наслаждался я его нижним ***фа*** в Кончаке («...сеял мой булат»). И какая же это была фермата на *фа*! И отчётливое «а» в «булат», что не выходит у теперешних басов: и М.Д.Михайлов, и М.О.Рейзен поют «булОт», чтобы понизить, потому что «мяса» басового не хватает.

Любовался этими нижними *фа* и в «Китеже», и в Короле Рене, и в последнем акте «Царской невесты».

И нижними *ми*: в трио первого акта «Самсона и Далилы», когда Старый еврей — Петров завершал блестящий ансамбль: Н.А.Обухова и И.С.Дыгас и ОН — мощный и лирически льющийся бас с нижним *ми*! Такое же *ми* было и в «Китеже», и в «Ныне отпущаеши...» М.Строкина, что мне довелось слушать у В.Р.Петрова в Университетской

церкви на хорах, стоя рядом с Василием Родионовичем и физически чувствуя это заключительное *ми* («И славу людей Твоих Израиля» — вот где *ми* нижнее!), а ещё в «Аиде», где во второй картине Петров — Рамфис подпевал хору в октаву и опять же давал нижнее *ми*.

Три раза я слышал у Петрова «Песню Варяжского гостя» и каждый раз замирал от раската верхнего *ре* в последнем «...мо-о-о-оре...». Потрясала его техника в партии Марселя («Гугеноты») и отмеченное С.И.Мигаем «незаконное верхнее *фа*» в арии Кончака[23]. По мощи голоса с Петровым никому равняться было нельзя: не вытягивали ни Осипов, ни Цесевич, ни даже Шаляпин (сравни «Песню Варяжского гостя» и это верхнее *ре*...), ни Запорожец, ни Толкачёв. Когда надо, Петров умел так развернуть пасть, что черти боялись. И это был настоящий басовый звук красивого тембра. Но дело не в одной мощи, а в чарующей бархатистости тембров, которыми владел Петров. Стоило только у него послушать арию Руслана (которую он пел всю, без пропусков, а как этой арии боялся высокий бас Шаляпина!), чтобы почувствовать всю прелесть лирических возможностей пения Петрова!

Я слышал В.Р.Петрова в 17-и партиях: Андрей Дубровский, Гремин, король Рене, Варяжский гость, Собакин, князь Юрий, Кончак, король Треф, Пимен, Досифей, Мельник, Сусанин, Руслан, Марсель, Старый еврей, Рамфис[24] и ...Выходец из Колчаковии из оперетки «Гейша»... [25]

Что я любил из этих ролей у Петрова больше всего? Трудно сказать. Всё любил. Но, пожалуй, самое большое впечатление производил Петров в князе Юрии («Китеж») и в Кончаке («Князь Игорь»). Это был идеал и вокально, и сценически. Словно эти роли писаны были для благостного богатыря Василия Родионовича. Пимен и Досифей тоже близки к этому.

Потрясал он и в Марселе удивительной техникой перехода от низин до верхов в хорале и в «Пиф-паф», а особенно в дуэте с Валентиной перед дуэлью и звучанием басов в ансамбле дуэли: он мог покрывать оркестр Э.А.Купера, ничуть не напрягаясь.

Хотя об этом тоже много писали, но я должен ещё раз сказать, что Петров никогда не делал тур-де-форсов, никогда ничего не форсировал. Он был жизненно удивительно спокойный и сдержанный. Поза, надсад, фальшь и надуманность были ему абсолютно чужды. Образцом этих качеств Василия Родионовича были его обе глинкинские партии: Сусанин и Руслан. Это была стихия чистого эпоса, окрашенного где надо нежнейшей лирикой. В ничтожной и сценически, и музыкально партии Андрея Дубровского Петров какими-то гомеопатическими средствами сумел поднять образ до трагической высоты. А как лиричен, задумчив и по-пушкински прост и мудр его Пимен. Кстати, «Звонят к заутрене...» звучало у Петрова как колокол, а в рассказе о пастухе, когда партнёром Петрова в роли Бориса был сам Шаляпин, голос Василия Родионовича звучал в тембре деревянных духовых. В Досифее памятны и грозное «Бесноватые, чего беснуетесь...» и какой-то необъятной полноты басовое *ми* верхнее в «Отче! Сердце открыто мое...». Я не видел Шаляпина в Досифее, знаю это лишь по фотографиям, а потому не буду сравнивать этих двух Досифеев. Но у Петрова Досифей был свой, наверное, менее изуверский и более благостный, чем у Шаляпина.

Исполнение Петровым партии короля Рене прекрасно описано С.И.Мигаем в книге, посвящённой В.Р.Петрову[26]. Всё это я видел и слышал и свидетельствую, что это было так. Мигай дал прекрасный портрет Петрова — Рене. В молитве короля переходы от верхнего *фа* к нижнему *фа* (две октавы насыщенного звука) проходили у Петрова так плавно и так скромно, что казалось будто мелодия не выходит за пределы сексты, а ведь

это был двухоктавный размах мощного петровского баса! То же впечатление от арии Кончака, где опять две октавы, и опять от верхнего («незаконного») *фа* к нижнему *фа* («...булат»). Петров никогда себе не позволял искажать речь при пении — как это делают нонешние малопульные басишки.

Великолепен был Петров в роли Старого еврея («Самсон и Далила» Сен-Санса), где с ансамблем Н.А.Обуховой и И.С.Дыгаса в 1-м акте он изумительно центрировал трио, заканчивая его на нижнем *ми*. Так мастерски Петров центрировал и знаменитый квартет во втором акте «Царской невесты».

Особо хочется рассказать об одном впечатлении, когда Петров не пел, а только играл. Я имею в виду сцену Кончака с любимой чагой во втором действии «Князя Игоря», которую мимически исполняли В.Р.Петров и Е.В.Гельцер. Она к нему ластится, играет с его огромным мечом, извиваясь, как змея. А он — величественный и хищный — зловеще улыбается и треплет её по плечам. Этот «дуэт» я ставлю наравне с упомянутым уже дуэтом Пимен — Борис из сцены «Смерти Бориса» в исполнении Петрова и Шаляпина.

Приходится мне горько пожалеть, что не слыхал я Петрова в Мефистофеле, в Мамырове («Чародейка» Чайковского), в Генрихе Птицелове («Лоэнгрин» Вагнера; об этом исполнении восторженно отзывался сам Артур Никиш[27]), в Ландграфе («Тангейзер»), в Доне Базилио, в Морозе («Снегурочка»), в Великом Инквизиторе («Дон Карлос» Д.Верди), в Лотарио («Миньон» А.Тома), в Гудале, в Вотане, в Хагене, в Фазольте. Но я безмерно рад, что я четыре раза наслаждался его князем Юрием в «Китеже», три раза его Кончаком, три раза Варяжским гостем и два раза Пименом.

Очень забавно, что Петров был первым и единственным исполнителем роли Короля Треф в «Трёх апельсинах» Прокофьева, роли музыкально и вокально очень сложной, а, как пишут специалисты, выучил эту роль Петров без рояля![28] К тому же роль эта гротескная и буффонная. Жаль, что я не видел Петрова в Чубе, говорят, он был там умилительно смешон.

Никогда не забуду знаменитое «О, братья!» в Девятой симфонии Бетховена и фундирующий октавный бас Петрова в «Реквиеме» Моцарта.

Ещё была одна стихия у Петрова: это церковные песнопения. До чего же просто, истово и спокойно он их пел! И «Разбойника» П.М.Воротникова, и «Ныне отпущаеши...» М.Строкина...[29] Не забуду я и панихиды по И.А.Алчевском в Большом Вознесении на Никитской, когда в хоре пели А.В.Нежданова, Н.А.Обухова, Д.А.Смирнов, Ф.В.Павловский, С.И.Мигай, К.Г.Держинская, Х.В.Толкачёв и В.Р.Петров — какой это был ансамбль!

Петров импонировал и как несравненный бас, как вокалист, и как артист, создающий свои неповторимые образы, и как личность мудрого и справедливого гражданина. Когда я бываю на Введенском кладбище, всегда останавливаюсь у чёрного постамента, где начертано: «Василий Радионович Петров. Народный артист...» (увы, с опечаткой в отчестве: *а* вместо *о*!).

Таким он был и таким он вошёл в историю. Мир праху его.

ГРИГОРИЙ СТЕПАНОВИЧ ПИРОГОВ
1885–1931

Пироговы — это плеяда. Пять братьев, все с Оки, все басы. Четверо из них вышли на оперную сцену: Григорий, Михаил, Александр и Алексей (Пирогов-Окский). Михаил, бывший диакон, рано сошёл со сцены. Александр начинал у Зимина неплохо в Сен-Бри («Гугеноты»), как-то рано стал маститым, получил Народного СССР и увял. Алексей

недолго подвизался в Большом театре, но рисковал петь шаляпинские партии, например, Грозного в «Псковитянке» (я его не слыхал), хотя на Конференции по вокальному образованию в 1962 году с ним познакомился.

Лучше всех голос был, конечно, у Григория. Я бы назвал его голос «бесконечный бас». Григорий Пирогов легко пел Томского, Демона, Эскамильо. Но всё-таки это был бас и прекрасный бас мягкого тембра, очень ровный во всех регистрах от нижнего *ля* до верхнего *соль* (Руслан, Томский). Низких партий Григорий Пирогов не пел, поэтому я не знаю, как у него звучали нижние *соль, фа, ми*.

Я слышал Григория Пирогова в восьми партиях: Руслан, Салтан (два раза), Додон, Владимир Галицкий, князь Верейский, Нилаканта (два раза), Томский и Златогор (тоже два раза). В Верейском он хромал исправно, но петь-то там ведь нечего. Салтана и Додона он вёл вполне «на уровне», и голос звучал превосходно. Хорошо он пел и Владимира Галицкого (а брат его Александр и в Салтане и во Владимире Галицком переигрывал). Очень красивым тембром пел он Руслана: и арию, и в последнем акте, да и всю партию. Мощи и разнообразия оттенков в этой партии у В.Р.Петрова было больше, и образ сценически был интереснее, но Пирогов был всё таки хороший Руслан. Прекрасно пел Пирогов Нилаканту — Стансы словно специально для его голоса написаны. И совершенно замечателен он был в Томском[30]. Партию эту принято с вокальной стороны ругать: баритонам низка, а басам высока. А вот Пирогову она была как раз «в пору».

Покойный пьянист Н.А.Витвер рассказывал мне, что как-то на гастролях в Пензе Григорий Пирогов пел Демона. Открылся занавес, Пирогов грохнул «Проклятый мир!», да зацепил рукавом кулису, скала повалилась, а за ней оказался Пирогов на лестнице с бутылкой коньяку... Пришлось дать занавес и начать с начала.

Слышал я его и в концертах (с оркестром), это было «Прощание Вотана» и романс Вагнера «Иду, не гляжу я к милой своей». Пирогов был в лаковых туфлях с бантиками и в розовых носках... для окского мужика вид довольно странный. Это всё его и губило — отсюда его кочёвки из Большого к С.И.Зимину и к А.Р.Аксарину[31] и обратно, любовь к гастролям. Умер он явно раньше срока, а хотелось бы ещё раз послушать его мягкий и ровный красивый бас.

ПЛАТОН ИВАНОВИЧ ЦЕСЕВИЧ
1879–1958

В «эпоху Теляковского» почему-то в Большом театре менялись басы: ушёл к Зимину К[апитон] Д[енисович] Запорожец, а оттуда пришёл В.В.Осипов, что, пожалуй, было умно: Запорожец при наличии В.Р.Петрова был его дублёром, а, уйдя к Зимину, Капитон Денисович стал премьером. Но в это же время почему-то из Большого театра ушёл Григорий Пирогов — уж у него-то не было конкурентов высокого баса. Ведь только в Руслане и Мельнике он сталкивался с Петровым, а в остальном (Галицкий, Додон, Салтан, Томский) он был царь. Вот тут-то и появился в Большом Театре Платон Цесевич[32].

Под «игру» на темы военно-патриотические с украинцами поставили наспех гениальную шутку-оперу С.С.Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем»[33] (в которой когда-то сам автор, хороший украинский баритон, исполнял роль Султана), где Цесевич с успехом пел Карася (а Андрея пел тогда в Москве И.А.Алчевский) Получил Цесевич и другие роли «нормального для баса» репертуара: Гремина, Сен-Бри, Леско, Томского, даже, кажется, — Хованского Ивана. И пел, пока не перешёл к Зимину — опять же с перетяжкой басов в разные театры.

Я видел Цесевича в пяти ролях: в Гремине, Томском, Златогоре и в Леско в Большом театре, и в Додоне и опять же в Гремине у Зимина.

Красотою голоса (вопреки уверениям С.Ю.Левика[34]) Цесевич не блистал, но это был очень добротный бас, и владел им Платон Иванович — дай господи! Самое сильное впечатление он на меня произвёл в роли Додона. Тут его голос был у места, а актёр, да еще с комической жилкой, он был превосходный. Его трактовка «деревянного» Додона очень содействовала постановке Ф.Ф.Комиссаржевокого, или, вернее, Комиссаржевский нашёл великолепного Додона для своей постановки «Золотого петушка» в театре Зимина[35].

Партия Томского была явно не по голосу Цесевичу (ведь сам же пел и Кардинала в «Жидовке» Ж.Алеви[36], и Марселя в «Гугенотах»), но сценически он был хороший Томский, а Златогор — просто великолепный! Хорош он был и в Леско[37]. Мне сдаётся, что именно Цесевич установил хороший стандарт этой роли: я слышал через 40 лет с лишним в этой партии в Свердловском театре оперы А.П.Бондарева[38], который очень умно и хорошо вёл эту партию — и очень в традициях Цесевича (особенно в монологе о «Пиковой даме»!).

Но больше всего поразил меня Цесевич в партии Гремина: этот «Додон» и вдруг такой аристократизм! Поёт в кресле, ногу на ногу слегка рукой подкидывает, профиль князя — эт-цетэ-ра...[39] Великолепный Гремин, и оба раза: и с А.И.Добровольской (1915), и с Н.П.Кошиц[40] (1918).

Цесевич был не только певец, но и артист, и артист талантливый. Богатый украинский бас, куда интереснее талантливого, но скучного в своем «сладкоголосии» Бориса Гмыри[41].

КАПИТОН ДЕНИСОВИЧ ЗАПОРОЖЕЦ
1880–1937

Запорожец был очень цельным: и голос (низкий, «профундистый» бас), и крепкая тучная фигура, и круглая голова с далеко расставленными глазами — все в нём было как бы «в одном тоне». Не скажу, чтобы у него был красивый голос — таким басам, как Запорожец, этого и не надо. А бас он всё таки был первого ранга.

Слышал я Запорожца в 7-и ролях: Сусанин, Гудал, Гремин — в Большом театре и Кончак, Кардинал де Броньи («Жидовка» Алеви), Озия («Юдифь» Серова) и фельдшер Курятин («Хирургия» М.А.Остроглазова по Чехову[42]) — у Зимина. Должен был ещё слышать его в Марселе («Гугеноты») и в Голове («Майская ночь»), но его заменили очень посредственными дублёрами, о чём жалею, так как слыхал пластинки Запорожца в Марселе, а уж партия Головы как бы специально для баса Запорожца написана. Гремина он пел стоя и несколько однообразно по оттенкам, но низы звучали великолепно. Хорош он был в Гудале и в Кардинале де Броньи, хотя его круглое лупоглазое лицо плохо поддавалось кардинальскому гриму.

Кончак он был, конечно, превосходный: голос звучал мощно и свободно, пассаж с нижним *фа*: «...булат» — был и полнозвучен и эффектен. Правда, тонкостей, к которым я привык в этой роли у В.Р.Петрова, конечно, не было. Наверное, Запорожец должен был быть очень хорош в Иване Хованском и в Полкане («Золотой петушок»), но я этого не видал и не слыхал.

В общем, К. Д. Запорожец был — «сурьёзный» бас.

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ СПЕРАНСКИЙ

1877–1952

Вся артистическая карьера Н.И.Сперанского (пока он не перешёл преподавать в Московскую консерваторию) была связана с оперой Зимина. Он никогда и никуда не «перебегал», хотя и гастролировал в Большом театре, но был верен своей труппе[43]. Бас его был мягкого тембра и очень высокий по тесситуре. Сперанский легко мог петь многие баритонные партии (Мизгирь, Эскамильо, Пётр во «Вражьей силе» Серова, Бес и Светлейший в «Черевичках»). Но он пел и весь основной репертуар высоких басов: Додон, Борис Годунов, Владимир Галицкий, Неизвестный («Аскольдова могила» А.Н.Верстовского), не «залезая» в низкие партии.

Я видел и слышал Сперанского всего лишь в 4-х ролях: Пугачев, Владимир Галицкий, Бес и Светлейший в «Черевичках» — две последние — баритонные. Пел очень музыкально, и артист это был Божьей милостью. Особенно памятен мне Сперанский в роли Галицкого (а я слыхал в этой роли и Осипова, и братьев Пироговых); у Сперанского Галицкий не был таким «шумным», как у других исполнителей, но он был окрашен тонким юмором и как-то удачно «рифмовался» со Скулой и Ерошкой (В.А.Люминарский и В.Л.Книппер). Вообще состав исполнителей в «Игоре» у Зимина был прекрасный: Игорь — Н.А.Шевелёв (в очередь с М.В.Бочаровым и Г.С.Ордой), Владимир Игоревич — С.П.Юдин, Кончак — К.Д.Запорожец, Кончаковна — А.С.Тихонова, лучшая после Обуховой Кончаковна (а в то время в Большом эту партию пела, детонируя, О.Р.Павлова), Галицкий — Н.И.Сперанский[44]. Партия Пугачева («Капитанская дочка» Ц.А.Кюи[45]) мало интересна в музыкальном отношении, но даёт благодарный материал для игры, что и проводил Сперанский с блеском, используя к тому же хорошую иконографию Пугачева. Обе же партии в «Черевичках» настолько банальны, что Сперанскому оставалось лишь прыгать в Бесе и подбочениваться в Светлейшем, что Сперанский делал и с тактом, и даже с находками в фразировке (фразы о Тредиаковском в Светлейшем). Очень жалею, что этого высоко одаренного артиста я так мало видел и слышал.

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ОСИПОВ

1879–1942

У В.В.Осипова был приятного тембра бас. Скорее — кантанто, а отнюдь не профундо, но Осипов пел всякие партии: и высокие, как Галицкий, Салтан, Сен-Бри, и низкие, как Гремин, Собакин (в «Царской невесте») и Кухарочка (буффонная роль травести-«наоборот» для баса-профундо в «Трёх апельсинах» Прокофьева), пел даже некоторые баритонные партии, например, Беса в «Черевичках» и лорда Рокбурга в опере Д.Обера «Фра-Дьяволо».

Я слышал Осипова в 10-и ролях: Гремин, Бес, Иван Грозный в «Купце Калашникове» А.Рубинштейна у Зимина и Салтан, Чуб, Варяжский гость, Галицкий, Фарлаф, Сен-Бри, Кухарочка и опять же Гремин в Большом театре. Прекрасным Салтаном был Осипов: и смешным, и трогательным, и ничуть не переигрывал, а голос его звучал очень мягко, особенно в арии последнего акта «...наградил нас бог женой...». Таким же и в Чубе — это его роли. Очень своеобразен Осипов в Галицком: и не такой «громкий», как братья Пироговы, и не такой «тихий», как Н.И.Сперанский, а особый и по-своему убедительный. Фарлаф он был скучноватый, П.И.Тихонов в этой роли веселее. Зато в роли Сен-Бри Осипов — именно «то»: он и рычал, и был «папой» дочери своей, и дрался, и клялся...

Почему-то судьба ставила Осипова всегда номером вторым: то после Сперанского и В.Н.Трубина у Зимина, то в Большом — после В.Р.Петрова и даже после Цесевича. То ли это была застенчивость Василия Васильевича, то ли просто не везло? А певец-то он был очень хороший и для дела очень нужный. В.А.Теляковский рассказывал в своей талантливой книжке «Мой сослуживец Шаляпин», как во время скандала Ф.И.Шаляпина с У.И.Авранеком, когда Федор Иванович во время 2-го акта «Русалки» изволили уехать домой, и за ним поехал В.А.Нелидов «уговаривать», Осипов был вызван в театр и сидел два часа загримированным в Мельника на случай, если переговоры с Шаляпиным сорвутся[46]. А ведь это — два раза идти на «освистание»: при первом объявлении замены («по болезни солиста Его Величества г. Шаляпина роль Мельника будет исполнять г. Осипов...») и при выходе: «Здорово! Здорово, зять!», где обычны аплодисменты.

А Осипов и это терпел, но слава к нему не шла. Так он и сошёл со сцены мало приметным, а примечать-то было чего.

ВЛАДИМИР АПОЛЛОНОВИЧ ЛОССКИЙ
1874–1946

В.А.Лосский более известен как оперный режиссёр, но я хочу рассказать о нём как об артисте и певце. У Лосского был бас. Не ахти какой бас, но всё-таки бас и настолько, что он мог в шаляпинском спектакле петь партию Варлаама, а ведь эту партию певал и сам Федор Иванович! С.Ю.Левик в своих «Записках оперного певца» рассказывает о том впечатлении, которое произвёл на него в Киеве Лосский в роли Дона Базилио[47] (а там ведь требуется голос, хотя бы в случае «... и как бомба разрывает!», да и в «Скарлатине»!). Я Лосского уже знал как замечательного Бартоло, а поэтому судить о его голосе, позволявшем петь не только Базилио, но и Мефистофеля, — я не берусь.

Для меня Лосский прежде всего — очень умный артист, обладавший исключительно точным чувством стиля. Действительно, быть идеальным исполнителем и Скулы, и Бартоло, и Пана Писаря («Майская ночь»), и Цуниги, и Дуды («Садко»), и Гийо де Морфонтена («Манон» Массне) — штука нелёгкая! А Лосский умел сочетать и различать эти несовместимые стили.

Я видел Лосского в 10-и ролях: Скула, Дуда, Пан Писарь, Скоморох («Царь Салтан»), Лучший человек («Китеж»), Варлаам, Заседатель («Дубровский»), Цунига, Бартоло и Гийо де Морфонтен. Удивительно просто, смешно и сочно вёл он русские комические партии Дуды, Скулы, Пана Писаря, Заседателя и Варлаама. И голоса в песне «Как во городе было во Казани» хватало, а мне довелось в этой роли Шаляпина слышать, не считая других. А как можно забыть интонации Лосского в пустяковой роли Скомороха из «Царя Салтана»: «Угодить царице, право...» и в великолепном дуэте Скомороха со Старым дедом, где Скоморох повторяет свои вопросы на той же мелодии и в той же тональности, в то время, как Старый дед каждую реплику варьирует по тональности, а в конце дуэта — и по мелодии. Замечательный Старый дед был в то время в Большом театре Ф.Ф.Эрнст, памятный мне ещё по партиям Ерошки, Мисаила, Чёрта в «Ночи перед Рождеством», удивительного Чёрта и по голосу и по тому, как Эрнст прокатывался по сцене и как ухаживал за чудесной Солохой — Ниной Константиновной Правдиной, которую я еще сумел уловить в Бабарихе, Няне и, особенно, в Иродиаде. Но я отклонился от Лосского. Об исполнении им партии Бартоло я писал выше, да, это необыкновенная виртуозность артиста молча играть «реакцию» Бартоло на «Клевету», когда Шаляпин бисировал её по-итальянски, и реагировать по-разному!

А как ему удавались роли фатов и престарелых ловеласов: я имею в виду роли Цуниги и Гийо де Морфонтена. Какой скачок от Скулы и Дуды! Незабываема интонация Лосского в реплике Цуниги: «Теперь я знаю, что ты умеешь драться!». А роль-то Гийо написана для тенора (ее исполняли и В.Л.Книппер, и А.М.Пустоветов — оба тенора!). А тут пел её бас Лосский! И как держал лорнет, и как щурился на Манон... Вот чего может достичь настоящий артист, даже и без наличия «большого голоса». И этого достигал В.А.Лосский — настоящий артист[48].

ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ ТРУБИН
1861–1930

Музыканты говорили, что до Ф.И.Шаляпина образец исполнения песни Варяжского гостя создал Трубин. Я слышал впервые Трубина именно в Варяжском госте, но мне тогда было только 12 лет, и я смутно помню это исполнение, хотя осталось чувство, что очень понравилось.

В более зрелые годы я слышал Трубина два раза в партии Чуба в «Черевичках», в Доне Базилио и в Агамемноне («Орестея» С.И.Танеева)[49]. Голос у Трубина был — красивый высокий мягкий бас; мне рассказывали, что Трубин замечательно пел Пимена в шаляпинских спектаклях в опере Зимина, чему я охотно верю, так как у Трубина были на то все данные: и красивый голос, и музыкальность, и нужная статуарность в позах, чему свидетельствует его Агамемнон, а это я уже и видел, и слышал сам. Таков же он должен был быть и в Варяжском госте, чего за давностью времени сейчас не помню.

Больше ничего, к сожалению, о В.Н.Трубине сказать не могу.

ФЕОФАН ВЕНЕДИКТОВИЧ ПАВЛОВСКИЙ
1880–1936

Я очень любил баритона Большого театра Ф.В.Павловского. Он прошумел в 1905 году на консерваторской премьере «Кащея Бессмертного» Римского-Корсакова и как молодой певец, и как общественный деятель (наверно, в архивах Николая Андреевича есть что-то об этом последнем), но после Октябрьской революции Павловский уехал в Киев, и о нём до последних дней забыли, а теперь кое-когда скромно вспоминают. А ведь он был в одно время премьером Большого театра![50] Голос его — драматический баритон — не был первого ранга (то есть такой как у Титта Руффо, Маттиа Баттистини, Г.А.Бакланова, Д.Д.Головина), но достаточно мощный и красивый, а, главное, Павловский им замечательно владел и в драматических партиях, и в лирических.

Я слыхал Павловского в 11-и партиях: Троекуров, Мазепа, Князь Игорь (два раза), Поярок (два раза), Веденецкий гость, Пан Голова (в «Ночи перед Рождеством»), Риголетто, Амонасро, Жрец Дагона («Самсон и Далила»), Эскамильо и Маркиз Имари в оперетте Джонса «Гейша» (сик!). Репертуар разнообразный, что и говорить, а кроме того Павловский был лучшим исполнителем вагнеровских партий в Москве: Вольфрама, Тельрамунда, Альбериха, чего я у него, к сожалению, не слышал а также в партиях Томского, Шакловитого, Князя («Чародейка»), Леско, Демона, Онегина... Очень сильное впечатление производил он в роли Амонасро, то развивая бурный темперамент («Придите, враги...»), то давая тончайшее пьяниссимо («Поедешь ты в край свой родной...»). Чудесный дуэт был у Павловского и К.Г.Держинской на берегу Нила в «Аиде». Замечательно звучал и другой дуэт: Хозе и Эскамильо в исполнении И.А.Алчевского и Павловского в 3-м акте «Кармен». Великолепен был Павловский и в роли Мазепы, то грозный и свирепый (конец 1-го акта и сцена в замке), то нежнейший («О, Мария!»). Поражала дикция Павловского: каждое слово было слышно из любого угла зала. Особенно запомнилась фраза: «Спасибо, брат Василий!» из 1-го акта

«Мазепы». Благородно и на очень красивой кантилене давал Павловский песню Веденецкого гостя (а в этом спектакле Волхову пела А.В.Нежданова, Садко — А.М.Лабинский, Варяжского гостя — В.Р.Петров)...[51]

Наряду с этими драматическими и лирическими партиями Павловский сочно и находчиво в актёрском плане исполнял и комические партии: Пан Голова в «Ночи перед рождеством» и буффонная роль Маркиза Имари в оперетке Джонса «Гейша». Особенно запомнился в этой роли его танец с двумя телефонами в руках. А ещё в «ухе стоит» его дуэт с Е.А.Степановой во втором акте «Риголетто»: какой это был вокал, и как хорош был в роли Риголетто Ф.В.Павловский наряду с Д.А.Смирновым —Герцогом и Е.А.Степановой — Джильдой![52] Думаю, что Амонасро, Риголетто и Эскамильо были его лучшие роли (это из того, что я видел, а там: Вагнер, Чайковский... Мало ли что!). А артист Павловский был первоклассный.

ЛЕОНИД ФИЛИППОВИЧ САВРАНСКИЙ
1876–1966

Этого баритона Большого театра я слышал в 13-и партиях. Одни из них были очень хороши, другие — лысые. Первый раз я слышал Савранского в партии Демона в 1913 году. Тогда он мне очень понравился, а сейчас — вряд ли. У Савранского был сильный и богатых возможностей драматический баритон. И именно — драматический, поэтому вся лирика «На воздушном океане» и «Не плачь, дитя» — явно не в его амплуа.

Говорят, Савранский замечательно исполнял роль Риголетто, чему охотно верю, хотя сам и не видал (я видел в Риголетто другого исполнителя — Ф.В.Павловского, который производил в этой роли очень сильное впечатление). Неудачен был Савранский в Эскамильо: не было блеска, с которым эту роль пели Д.Д.Головин и тот же Павловский. Очень среднее впечатление было от Савранского — Томского (разве сравнишь Гр.Пирогова, В.М.Политковского, даже П.З.Андреева и А.Н.Садомова); кстати, я в Томском видел и А. П. Иванова, но это уже совсем «ор д'ёвр»[53] — и вокально, и сценически (а вот сценически неплохим Томским был Платон Цесевич, но партия ему была явно не по голосу).

Итак, в каких же я партиях слышал Савранского? Их, как уже сказано, было 13: Грязной, Гонец («Царь Салтан»), Поярок («Китеж»), Игорь, Борис Годунов, Демон, Томский, Златогор (а эту партию иногда исполнял другой артист, например, в Мариинском театре в 1915 году Томского пел П.З.Андреев, а Златогора — В.А.Селях), Эбн-Хакия, Кочубей и Эскамильо. Мелодраматическую партию трактирщика Йогана в «Оле из Нордланда» М.М.Ипполитова-Иванова[54] и безмузычный хрип Фрола Разина в опере П.Н.Триодина «Степан Разин»[55] я не буду упоминать, неинтересно. Для князя Игоря у Савранского не хватало чистого лиризма, а в средней части своей арии Игорь должен быть очень лиричен. Зато Кочубей — Савранский был идеален: и высокий пафос, и какой-то чудесный гуманизм, и сильный драматизм — все было на месте и даже более. У Савранского был дар трагического, поэтому ему так и удавался Кочубей, поэтому он так проникновенно исполнял монолог Поярка в 3-м акте «Китежа», был сильным Грязным и производил настоящее впечатление в сцене «Смерти Бориса»[56]. Пожалуй, это самое трудное достижение Савранского, особенно для тех, кто хорошо помнил в этой сцене Шаляпина.

Пять раз я видел Савранского в маленькой, но удивительно складной роли Гонца из «Царя Салтана» Римского-Корсакова: и трудности вокальной стороны (стаккато в высокой тесситуре), и сценические задачи преодолевал Савранский удивительно легко и убедительно. Это был на редкость сочный и озорной Гонец!

В пении Савранскому портил многое его польский акцент: главное, «Ч» твёрдое («чэсть» в Игоре, Кочубее, Гонце, «чэстные» в Поярке...). А артист Леонид Филиппович был настоящий и глубокий.

СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ МИГАЙ
1888–1959

За судьбой Мигая я следил с самого начала его работы в Большом театре. Именно — «работы»: Сергею Ивановичу многое давалось с трудом. Только не вокал, здесь он был принц от рождения. Голос у него был истинно чарующий, небольшой по силе, с очень большой тесситурой (сам Сергей Иванович свидетельствует, что он мог, не меняя ни одной ноты, спеть высокую теноровую арию Рудольфа из «Богемы» баритоном[57], а там и верхнее *до* есть!); этот голос лился спокойно, а, главное, чисто лирически. Таков он был в Веденецком госте, в Бретеньи («Манон» Массне), в Старчище («Садко»), в Моралесе («Кармен»), в Фредерике («Лакме»), даже в пошловатых бравадах Роберта («Иоланта»), а особенно в партии Елецкого и в ариозо Щелкалова в прологе к «Борису Годунову» — вот вещь как бы специально для Мигая написанная! Так же на чудесной лирической волне пел Мигай и ариозо Корабельщика из «Царя Салтана» и три куплета Гусляра в «Китеже». Последнее особенно интересно: ведь эта партия написана для баса! А пел-то её лирический баритон, и как пел! Беда Мигая была в ином: он был дико не сценичен, он не знал, куда девать руки и ноги на сцене. Он был в каждой роли просто Мигай, и пел! В очерке о В.Р.Петрове (кстати, очень хорошо написанном) Сергей Иванович сам признаётся, как он говорил Петрову: «А не бросить ли мне это всё (то есть — сцену)». Петров его поругал и не велел бросать[58]. И правильно не велел, но Мигай так до конца своей оперной карьеры и не научился, куда девать руки и ноги. Особенно был он беспомощен в Елецком во время исполнения арии «Я вас люблю, люблю безмерно...». А пел упоительно! А вот каватину Фигаро из «Севильского цирюльника» он пел слабо: без искры и без нужного темперамента. Эту каватину гораздо ярче пел А.К.Минеев, даже Е.Г.Ольховский, не говоря уже о Д.Д.Головине.

Ещё более страшную вещь говорил о Мигае преподаватель вокала Г.А.Алчевский[59] (брат певца И.А.Алчевского): он рассказывал, что проходить партии с Мигаем надо было «под палочку» — у Мигая не было артистического чувства ритма. Как всё это обидно! Какой чудесный лирический баритон, какой музыкальный в оттенках — и не артист! Я слышал Мигая в 11-ти партиях: Щелкалов, Гусляр, Веденецкий гость, Старчище, Елецкий, Роберт, Моралес, Фредерик, Бретеньи, Корабельщик и Куннингам в оперетке Джонса, а также и в концертах.

Жаль, что Мигай так мало уделил внимания оратории (хотя и пел в «Колоколах» Рахманинова). Вот тут в жанре оратории, где «играть» не надо, Мигай мог бы создать не один шедёвр!

ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ ГРЫЗУНОВ
1879–1919

В судьбе этого привлекательного артиста лежало какое-то противоречие: на сцене он казался аристократом, а по роду-племени был сын артельщика, женатый на купчихе Л.И.Голубевой; пленял всех изяществом своих ног, но на сцене ходил в «толщинках»; казалось бы, получил прочный успех благодаря удивительной фразировке и общему благородству исполнения, но пропел всего каких-нибудь 15 неполных лет...
Г.А.Алчевский, преподаватель вокала, говорил, что Грызунову неправильно поставили голос: у него был лирико-драматический тенор, а из него сделали баритона (разговор был в 1918 году, когда Грызунов уже «спелся» и сошел со сцены, хотя изредка выступал

и позднее). Действительно, мягкость его баритона и свобода верхов была необычной для петых им партий.

Я слышал Грызунова только два раза: в Жермоне с Неждановой и Л.В.Собиновым и в Онегине с М.Г.Гуковой — Татьяной[60]. Оба раза Грызунов был достойным партнёром других участников как в арии и в дуэтах с Виолеттой и Альфредом, так и в паре с М.Г.Гуковой. Я слыхал многих Онегиных (М.В.Бочарова, А.К.Минеева, В.М.Политковского, И.М.Горелова), но, думаю, что после П.А.Хохлова (я не мог слышать этого создателя партии Онегина) — Грызунов был лучшим Онегиным.

Как обидно, что вышло всё так нескладно у Ивана Васильевича с постановкой голоса, может быть, мимо нас прошёл неизведанный Левко, Хозе и Лоэнгрин! А вообще партий Грызунов пел мало: Елецкий, Веденецкий гость, Барнаба (из «Джоконды» А.Понкьелли), Меркуцио, Герцог в «Скупом рыцаре» Рахманинова — вот и всё, что мне известно...

АНАТОЛИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ МИНЕЕВ
1883-1951

Минеев пришёл в Большой театр в 1915-м году, когда любимец московской публики И.В.Грызунов начал спадать с неправильно поставленного голоса. Кто и как учил Минеева пению — не знаю, но голос его тоже недолго продержался. А голос был очень красивый: именно «бархатный баритон». Минеев имел к тому же гибкую изящную фигуру и сам был очень миловидным, так что быстро стал кумиром московских барышен «на правах тенора». Этот молниеносный успех вскружил голову молодому певцу, и Минеев до потери голоса больше не рос как певец и как артист.

Он часто бывал в доме, где я жил этажом ниже, и я хорошо слышал, как он пел и... пил! А пел-то он всё цыганские романсы, да ещё в угоду дамам «с выражением» и под обильные возлияния... Ну, и «про...пел» на этом свой голос; так что уже к 1922 году стало это чувствоваться, а к 1930-му он и вовсе спал с голоса и должен был перейти на выходные роли в тех операх, где он выступал раньше премьером! А жаль! Материал у Минеева был очень добротный: голос, ровный во всех регистрах, с богатой тембровой окраской — свободный и сильный лирический баритон.

Видал я Минеева в 14-и ролях: Онегин (три раза), Елецкий (три раза), Веденецкий гость (два раза), Фигаро (два раза), Светлейший («Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова; я её видел ещё до революции, и Екатерину II тогда заменяли Светлейшим[61]), Иван Королевич («Кащей бессмертный»), Невер, Меркуцио, Фредерик («Лакме»), Бекмессер (сик!), Маркиз де Корневиль («Корневильские колокола» Р.Планкета), Ферфакс (в оперетке Джонса «Гейша»), Панталоне («Любовь к трем апельсинам» Прокофьева) и под конец — Нарумов. ***Сик транзит глория мунди***... [62]

В молодых годах Минеев был очаровательным Елецким, изящным, хотя и уж слишком молодым по традиции оперы (сравни с Грызуновым), но не по Пушкину («...до 26-и годов...») — Онегиным, очень живым Фигаро (Минеев эту партию пел в шаляпинских спектаклях, когда Шаляпин поругался с М.Н.Каракашем, и тот отказался петь с Шаляпиным), озорным Меркуцио и обаятельным и гибким Веденецким гостем. Невер он был слишком «сахарный» и недостаточно благородный и значительный, это был просто «душка-баритон» (а вот В.Р.Сливинский при всей своей барственной «бархатности» умел дать тот образ, который соответствует этому «рыцарю без страха и упрёка»). Когда Минеев спал с голоса, он перешёл на характерные роли и, увы, там, где он чаровал своих поклонников в Елецком, Минеев поздравлял Германа «с разрешением столь долгого поста» в партии Нарумова, а Елецкого пел П.М.Норцов... В это же время

Минеев пробует себя и в комическом репертуаре: Ротный («Евгений Онегин»), Панталоне и наконец — Бекмессер — роль чрезвычайно трудная как вокально, так и сценически (см. об этом подробно у С.Ю.Левика в «Записках оперного певца»[63]). Минеев дал своего Бекмессера (хотя в концертной постановке «Мейстерзингеров» Владимир Захаров исполнял эту роль и интереснее), тут пригодился его артистизм, что памятно по его Фигаро и Меркуцио прежних лет.

Жаль, что лишь на закате Минеев понял, что певцу надо не только «чаровать», а искать и работать над собой и вокально и сценически... А материал-то голосовой был у Минеева незаурядный, да и сценически, он был одарён от природы.

ДМИТРИЙ ДАНИЛОВИЧ ГОЛОВИН
1894–1966

Нелепая и печальная судьба этого выдающегося баритона грустна и обидна...[64] А голос у Головина был первейшего ранга в масштабе Титта Руффо, Бакланова и Маттиа Баттистини. Кто его открыл[65], не знаю (был диаконом на Украине), но он появился в Москве, пел у Зимина в его последней антрепризе, перешёл в Большой театр, откуда его послали в Италию, после чего к нам вернулся первоклассный певец. Диапазон голоса у Головина был необъятный (он пел и Кочубея, считавшегося басовой партией, и Бориса Годунова, и Фигаро, и Яго; я не знал его в басовых партиях, но в баритонных он показывал легко верхнее *си*, а, следовательно, имел в запасе и *до*!). Тембр этого голоса был мало сказать чарующим, он был прямо упоительным с очень разнообразными оттенками и нюансами.

Слышал я Головина всего в 4-х партиях: Эскамильо, Шакловитый, и два Фигаро — в «Севильском» и в «Свадьбе Фигаро» Моцарта. Особенно сильное впечатление произвёл он на меня в Эскамильо каскадом звучания в куплетах, глиссандо и переходом от фортиссимо к нежному пьяно в дуэте с Кармен 4-го акта. А какая волна шла в зал во время дуэта Эскамильо — Хозе в 3-м акте (Головин и В.Я.Викторов — мощный, но грубоватый тенор!) А в «Севильском...» Головин поражал сочетанием лёгкости подлинного бельканто настоящего баритонного тембра и потрясающей свободой тесситуры: он в каватине не только полным голосом брал все *соль* стаккато, но и в пассаже: «Ах, счастлив судьбою я, честное слово...» брал в практической партии чистое *си* и так легко!

Слышал я его и в сольном концерте в 1928 году в театре Зимина. Он исполнял тогда и арию Мазепы, и ариозо Роберта из «Иоланты», и Пролог к «Паяцам», и романсы, и итальянские песни. Феноменально звучало у него верхнее *ля-бемоль* в конце Пролога, казалось, что вот сейчас потолок рухнет, и притом это был настоящий красивый певческий звук. А как нежнее арфы пел он «О, Мария!» из «Мазепы»! И тоже великолепное *ля-бемоль* («... находил я рай!»).

Много раз слышал я Головина и по радио: и Амонасро — незабываемое *ля-бемоль*, («незаконное»!) во фразе «Ты фараона раба!», и Грязного, и Веденецкого гостя, и куплеты Каскара из «Зазы» Р.Леонкавалло, и ариозо Корабельщика из «Царя Салтана» и многое другое. И каждый раз дивился я этой стихии чудесного звука человеческого голоса! Как грустно, что это бывает так редко и так печально может кончиться!

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ ПОЛИТКОВСКИЙ
1892–1984

В.М.Политковский начинал в синтетическом театре Ф.Ф.Комиссаржевского под названием «Студия ХПСРО», а что это значит, до сих пор не знаю, хотя ходил туда часто

и многое мне там нравилось[66]. Там шли драмы («Буря» Шекспира), и комедии («Женитьба Фигаро» Бомарше), оперы разного жанра («Похищение из гарема»[67] Моцарта — опера-буфф, «Паяцы» Леонкавалло — опера-мелодрама, «Моцарт и Сальери» — Римского-Корсакова «маленькая трагедия в музыке», «Сказки Гофмана» Оффенбаха — «опера-феерия», «Любовь в полях» — опера-идиллия Глюка...). Оттуда вышли Н.Н.Озеров, В.В.Барсова, В.А.Малышев, А.А.Лорина, и в том числе и В.М.Политковский. Кстати, в этом театре начинал у Комиссаржевского и Игорь Ильинский,.который замечательно играл Пашу в «Похищении» и забавно -- Сатира в опере Глюка (не считая Антонио-пьяницы из «Женитьбы Фигаро» и других не оперных ролей).

Голос у Политковского был несколько странный: какого-то «ватного» тембра, хотя и красивый, но без блеска, очень матовый. А пел он и умело, и умно, и с большим вкусом.

Слышал я Политковского в 9-и партиях: Борис Годунов (2 раза), Шакловитый (2 раза), Онегин, Томский и Златогор (2 раза), Ганс Закс, Иоканаан («Саломея» Р.Штрауса), Амонасро и песня Веденецкого гостя (в концерте Персимфанса[68] под оркестр).

Для Бориса Годунова и Амонасро Политковскому не хватало мощи и темперамента — уж очень он был камерный! А вот к Шакловитому всё это подходило, его вовсе не надо изображать мелодраматическим злодеем, как это делает вульгарный выскочка А.П.Иванов, как раз именно медитативность Политковского была очень уместна в довольно загадочной этой роли[69].

Очень хорош был Политковский в роли Ганса Закса, этого мудрого певца-сапожника, по замыслу Вагнера. Хорош он был и в Иоканаане («Саломея» Р.Штрауса, где ансамбль из Политковского, В.К.Павловской, Н.К.Правдиной, А.М.Арсеньева и В.Д.Наумова был на высоте; выпадал только М.В.Микиша — Ирод)[70]. Партия Иоканаана считается и трудной, и «невыгодной», а вот Политковскому это было в масть. Как ни странно, но Политковский был очень интересным Томским. Он подходил и «подходил» к этой партии, как и Григорий Пирогов, но только с другой стороны — с баритонной.

Политковский был всеяден в репертуаре, благо ему, очевидно, легко давалось разучивание новых партий. Он пел и Яго, и Невера, и Корабельщика, и Веденецкого гостя, и Грязного, и Гонца, и Данкайро, и Эскамильо, и Бориса, и Игоря, и даже иногда Владимира Галицкого, и Руслана, и Мефистофеля. Репертуар у него был, как видно, колоссальный. Вот Томский-то и попадал в эту орбиту, и Политковский наряду с Гр.Пироговым был прекрасным Томским, несмотря на свой небольшой рост, что ему явно вредило в Борисе Годунове и, наверное, в Руслане, Мефистофеле и в Галицком.

Политковский был, кроме того, вдумчивым и музыкальным исполнителем камерных произведений, особенно хорошо у него звучали такие романсы, как: «В молчанье ночи тайной» (Лучший романс Рахманинова), «На холмах Грузии» Римского, «Для берегов отчизны дальной» Бородина, то есть в области медитативной лирики.

Также хорошо пел Политковский и в ораториях. Я его слышал в партии Маноя в «Самсоне» Генделя (Миху пела Ф.С.Петрова, Самсона — Н.С.Ханаев, Гарафу — К.Поляев и Далилу — не в масть с партнерами, детонируя, — Н.Д.Шпиллер). В.М.Политковский как вокалист — звезда не первой величины, но это артист с лицом «необщего выражения», артист одарённый, музыкальный и благородный.

ЛЕОНИД ВИТАЛЬЕВИЧ СОБИНОВ

1872–1934

Л.В.Собинова я слышал и видел всего только два раза в 1914 – 16-м годах. Эти годы были концом расцвета его чудесного голоса...

Я бы сказал, что у Собинова был голос «простой». Это у певцов встречается редко; другой случай такого рода — это В.П.Дамаев, у него голос тоже был «простой». Такие голоса не надо ставить — они как-то сами поставлены. Естественность пения Собинова была предельно ясной: так поют птицы. И он пел, благо Бог дал ему певческий дар. Это, конечно, не исключает огромной работы, которую Собинов делал и как вокалист, и как актёр.

Первый раз я слышал Собинова в «Травиате» с Неждановой —Виолеттой и И.В.Грызуновым — Жермоном — ансамбль, редкий по музыкальности![71] Это было в 1914-м году, я был еще недостаточно искушён в отношении оперы, хотя музыку любил, ходил в концерты и сам уже играл Баха и Скрябина. А впечатление от Собинова осталось на всю жизнь. Слышу посейчас его Бриндизи[72] 1-го акта, его первый и последний дуэты с А.В.Неждановой, его гневные интонации в сцене за картами... А, главное, его неповторимый тембр голоса.

После этого я очень много ходил в оперу, слыхал не раз Ф.И.Шаляпина, В.Р.Петрова, И.А.Алчевского, Д.А.Смирнова и других замечательных певцов и артистов — и «научился храбрым быть» (Маркиз де Корневиль), так что, услыхав в 1916-м году Собинова в «Вертере», я уже «полупрофессионально» описывал этот спектакль в тогдашнем своем дневнике. Могу и теперь честно сказать, что Собинов был идеальным Вертером не только по Массне, но и по Гёте! И строфы Оссиана, и «О, не буди меня», и многое другое — всё это было полно такой чистой романтики, что трудно было удержаться от слёз. Запомнилась особо ещё одна сцена Вертера с Альбертом, когда у них идёт серьезный семейный разговор. Вертер всё время хватается за пуговицы, в этом столько застенчивости и столько... любви к Шарлотте! Шарлотту прекрасно пела А.С.Тихонова, Альберта — А.И.Хохлов, Софи — Е.М.Попова, Судью — Ф.А.Антонов, пару буршей — В.Л.Книппер и А.П.Шереметев[73].

Я не видал Собинова в Ленском и в Лоэнгрине, но хорошо знаю его пластинки, из которых особенно замечателен дуэт Эльзы и Лоэнгрина в исполнении Л.В.Собинова и А.В.Неждановой — это какое-то ангельское пение! Но и то, что я уловил у Собинова в Вертере — прекрасно.

ДМИТРИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ СМИРНОВ

1882–1944

В противоположность Собинову Смирнов прежде всего мастер, и мастер рафинированный. Он создал из себя певца, хотя, конечно, и природа его не обделила. Нежданова писала, что в начале певческой карьеры Смирнова у него очень вибрировал голос, но потом он от этого отучился[74]. Это лишнее доказательство того, как упорным трудом можно и в искусстве достичь очень многого. И Смирнов достиг, и стал первоклассным мастером.

В голосе Смирнова поражала серебристость — это можно было почувствовать с первой ноты, даже в речитативе. Помню, первый раз слышал я его в роли де Грие («Манон» Массне) и удивился: откуда это льётся такое серебро? Такое же первое впечатление серебра производила Е.А.Степанова, особенно в Царевне Лебедь (см. об этом ниже). Я слышал Смирнова в пяти партиях: де Грие, Джеральд («Лакме»), Герцог

(«Риголетто»), Левко («Майская ночь») и песня Индийского гостя (в концертном исполнении), а также очень много раз в концертах.

В Левко он был слишком «мастером», не хватало широты и простоты, которая была в этой партии у В.П.Дамаева (Собинова я в Левко не слыхал), но некоторые пьяниссимо Смирнова запомнились и в первой песне, и в арии «Спи, моя красавица» , и в диалогах с Ганной. Очень лирично пел Смирнов Джеральда и в первом акте, и особенно в последнем (Лакме в тот раз пела Е.К.Катульская, много уступавшая другим слышанным мной исполнительницам этой партии: Неждановой и Степановой (см. об этом ниже), Нилаканту — Григорий Пирогов, Фредерика — Мигай)[75]. Но особо замечательно исполнял Смирнов Герцога в «Риголетто». Здесь были уже «чудеса»! Во-первых, знаменитая песенка «Сердце красавиц...» в 4-м акте и квартет там же (с Павловским, Степановой и З.Н.Николаевой). Легко и изящно звучала баллада в 1-м акте и особенно повторение песенки в 4-м акте, когда Герцог уходит, а Риголетто остается с мешком, где спрятан труп... В этом «рефрене» на полном пьяниссимо он брал верхнее *си* (конечно, голосом) и тянул его до бесконечности, а дыхание у Смирнова, как пишет Нежданова, было, действительно, бесконечное![76]

В концертах Смирнов пел и арию Каварадосси, и сицилиану Туридду из «Сельской чести» П.Масканьи, и ариозо Альмавивы, и арию Дубровского (и *си* брал опять же голосом, а не то что нонешние малохольные тенора типа козловских и лемешевых), и «0, Мари, Мари!», и романсы Ф.Тости[77]. Много раз я слыхал Смирнова в дуэтах с Неждановой: из «Садко», из новых опер Н.С.Голованова и А.И.Юрасовского. Это был мастер высокого класса.

ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ АЛЧЕВСКИЙ
1876 – 1917

Судьба Ивана Алексеевича как оперного артиста и певца не совсем обычна: он воспитывался в доме своей матери, высококультурной деятельницы народного образования Христины Даниловны Алчевской, получил прекрасное образование, в том числе и музыкальное и именно как пьянист, и он был пьянистом высокого класса: страшно увлекался Скрябиным, играл все его сонаты, что не всякому пьянисту-виртуозу по силам, особенно в то время, когда это были новинки, был знаком и дружен с самим Скрябиным. Это Алчевскому принадлежит «мо» о Рахманинове, когда тот давал концерт из произведений Скрябина в 1915 году: «Сальери играет Моцарта!».

Сначала Алчевский не помышлял об оперной карьере и лишь когда ему пошёл 21-й год, стали замечать, что у него «открылся» голос. Голос этот тоже был не вполне обычный: с одной стороны, необъятный по тесситуре, а, с другой, какой-то «пёстрый», как писала об Алчевском Нежданова[78]. Репертуар ролей Алчевского в этот период был необычным для русского тенора: наряду с Зигфридом, Радамесом, Хозе — Надир, Ромео, Фауст, рядом с Садко — Индийский гость. Но большинство любителей оперы предпочитало в одних случаях И.В.Ершова, Д.Х.Южина, даже Л.М.Клементьева, а в других — Собинова, Смирнова. Алчевский же был «ни пава, ни ворона». И Алчевский стал снова учиться. Громадную помощь оказала ему знаменитая и неповторимо феноменальная по красоте, силе и тесситуре голоса и... по росту певица с международным именем — Фелия Литвин (о «чудесах» её родословной и биографии см. С.Ю.Левик «Записки оперного певца», изд. 2). Она дала настоящую школу Алчевскому[79], и когда он вернулся из-за границы, уже пожав лавры в Парижской «Гранд Опера», он был неузнаваем. Даже большинство его хулителей должны были признать, что поёт первоклассный артист с феноменальным по своим возможностям голосом.

В эти предвоенные и военные годы Алчевский в Мариинском театре в Петербурге и в Большом театре в Москве исполнял роли: Рауля, Хозе, Садко, Германа, Дон Жуана (в «Каменном госте» Даргомыжского), до 1914-го года и Зигфрида, Тангейзера, а во время войны и Андрея в «Запорожце за Дунаем» Гулака-Артемовского (Карась — Платон Цесевич). На бис исполнял песню Индийского гостя, пел романсы по очень изысканной программе, например «Кудесника» молодого Прокофьева, песню пажа Алискана из музыки к драме Блока «Роза и крест» М.Ф.Гнесина[80], выступал в партии Фауста в оратории Берлиоза «Осуждение Фауста», пел сольную партию в финале Первой симфонии Скрябина.

В 1917 году у Алчевского начали проявляться какие-то чудачества и странности. Он чудил в партии Дон Жуана из «Каменного гостя» (постановка В.Э.Мейерхольда, художник А.Я.Головин в Мариинском театре). Раз как-то он ехал в двухместном купе с композитором Гнесиным из Петрограда в Москву и стал уверять своего спутника, что усилием воли можно остановить поезд. Гнесин просил его не экспериментировать, но Алчевский стоял на своем и напряженно «самоуглублялся». Как на грех поезд вдруг остановился. Алчевский торжествовал, но впал в полное изнеможение. Он был тяжело болен и в таком состоянии поехал в Баку на гастроли. Это был сплошной кошмар, когда совершенно больной Алчевский умолял антрепренёра отложить спектакль, а тот, пользуясь ловким и эксплуататорским контрактом, заставлял петь несчастного умирающего певца...

Алчевский умер в Баку от менингита в начале мая 1917-го года. 5-го мая в церкви Большого Вознесенья на Никитской была отслужена панихида[81] по нему силами артистов Большого театра. В хоре пели Нежданова, Обухова, Держинская, К.Е.Антарова, Смирнов, Мигай, Павловский, В.Р.Петров, Толкачёв... Это было так прекрасно и так бесконечно горестно. Я был на этой панихиде и плакал.

Я видел Алчевского, к сожалению, только в трех ролях: в Рауле, в Хозе и в Германе. Мог при возможности еще услыхать его в «Садко» и в «Запорожце за Дунаем»... Вот всё, что шло в моё время с Алчевским в Большом театре.

Первый раз я видел Алчевского в Рауле. До этого я слышал в Рауле К.М.Лебедева, певца с сильным, хотя и грубоватым голосом, но никак не артиста. К тому же Лебедев дал двух «петухов» на обоих *до-диез*: в сцене дуэли и на окне в 4-м акте. О «петухах» у Алчевского и речи быть не могло: он спокойно владел тесситурой до верхнего *ми* включительно. Поражало у Алчевского всё: и голос, и игра, а, главное — это богатство и разнообразие тембров; блестящий тембр в арии первого акта, стальной звук в сцене дуэли и поразительное пьяниссимо в дуэте с Валентиной в 4-м акте. Здесь голос Алчевского достигал мягкости и нежности знаменитых пьяниссимо Собинова, особенно на верхнем *си*. Я буквально был ошеломлён пением Алчевского в Рауле. Даже написал тогда же посвященную ему поэму «Гугеноты в Большом театре». Ансамбль в этой постановке «Гугенотов» (24 ноября 1915 г.) был на высоком уровне: Марсель — В.Р.Петров, Сен-Бри — В.В.Осипов, Валентина — Н.С.Ермоленко-Южина, Королева — А.И.Добровольская, паж Урбан — Е.К.Катульская, Невер — А.К.Минеев. За пультом — Э.А.Купер, постановка П.С.Оленина, в балетных номерах были заняты В.А.Коралли и С.В. Фёдорова 2-я.

Во второй раз слышал я Алчевского в Хозе. Опять поразила его тембровая гамма: дуэт с Микаэлой в 1-м акте и дуэт с Эскамильо в 3-м акте; ария 2-го акта и последний дуэт с Кармен в 4-м акте... Как это всё было дано по-разному и каждый раз прекрасно! Верхнее *си-бемоль* в арии 2-го акта Алчевский брал пьяно по авторской ремарке (ещё так

брал Н.С.Ханаев, а все прочие Хозе «орали» это *си-бемоль* во всю: и И.С.Дыгас, и В.Я.Викторов, и Г.М.Нэлепп, и даже прославленные Энрико Карузо и Марио дель Монако...). А Алчевский брал пьяно! Замечательно звучала у него песенка за сценой во 2-м акте: Алчевский по авторскому указанию в конце делал трель. Партии в этом спектакле исполняли: Кармен — Е.В.Лучезарская, Микаэла — А.И.Добровольская, Эскамильо — Павловский, Моралес — Мигай, Данкайро — П.П.Фигуров, Ромендадо — Ф.Ф.Эрнст, Цунига — Лосский, Фраскита — Е.И.Гремина и Мерседес — О.Р.Павлова, за пультом опять же Э.А.Купер[82].

В третий раз это был Герман в «Пиковой даме». Каждая нота здесь известна и имеет свою традицию и даже трафарет исполнения, но Алчевский делал чудеса: и «Я имени её не знаю», и «Прости, небесное созданье», и «Что наша жизнь?» — все эти до дыр запетые арии у Алчевского звучали как новые и неизвестные. Особо запомнилась сцена у Графини, где Алчевский достигал поистине шаляпинского трагизма. В последней картине Алчевский оправдывал возглас игроков: «Какой он страшный!» — он был рыжий, бледный и совершенно безумный. Арию «Что наша жизнь?» Алчевский бисировал, а верхнее *си* брал пьяниссимо голосом. Вообще я не слыхал фальцета Алчевского, он ему был просто не нужен. Это был неповторимый Герман, очень пушкинский, а не фигнеро-чайковский, как правильно отмечал в «Хронике» «Музыкального современника» видевший Алчевского в Германе В.Г.Каратыгин[83].

Прекрасная Лиза была в этом спектакле К.Г.Держинская, её я видел в этой роли четыре раза, и каждый раз восхищался её манере петь и её музыкальности; Полину и Миловзора пела тогда Антарова, Прилепу — Катульская, Томского и Златогора — Цесевич, Елецкого — Минеев. Слабее других в этом спектакле была Графиня — Е.Г.Азерская[84], вскоре Графиню стала петь К.Е.Антарова, а роль Полины перешла к новой звезде московской оперной сцены Н.А.Обуховой.

В Алчевском потрясал не только исключительного богатства и силы голос, но, главное, гениальная одарённость музыканта и артиста.

ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ ЕРШОВ
1867 - 1943

Этого замечательного артиста я видел всего один раз в роли Гришки Кутерьмы в «Китеже». Правда, эту роль он сам создал и не имел предшественников: Ершов был первым Кутерьмой и хронологически, и по выполнению. Я бесконечно благодарен судьбе, что именно в этой роли увидал Ершова — я узнал что такое Гришка Кутерьма...[85]

Видел я потом и других исполнителей: В.К.Липецкого, Н.Н.Озерова, М.В.Микишу, А.Ф.Фринберга[86], но... это всё — небо и земля! Единственно, кто был не плох — это Липецкий, а остальные не в счёт. Даже в этой иудиной роли Ершов был красив, фигура у него была удивительно гибкая и пластичная. Интонации Ершова можно охарактеризовать немецким словом «*дурхьдрингенд*»[87], так он «брал за душу» без всякого наигрыша или истерики, а ведь в этой роли так легко «пересолить» и впасть в мелодраму (что и делали Микиша и Фринберг), а Озеров был слишком корректный и интеллигентный Кутерьма, а куда ж это годится! Ершов удивительно натуральный и народный Кутерьма, его «кликушество» заложено в самой роли, но Ершов поднимал её до трагедии. Безукоризненные музыкальные интонации и мастерство сценической речи были у Ершова в крови. Игра его в этой роли — это шаляпинский уровень.

Кутерьму Римский наделил двумя темами: озорной и лирической, и надо было слушать, как Ершов средствами своего вокального искусства проводил эти две темы на протяжении всей партитуры.

Я не мог на опыте одной роли, и именно Кутерьмы, оценить вокальные качества Ершова как певца вообще: и партия без всякого бельканто, и Ершов к 1916-му году был на спаде голоса (говорят, надорвал в «Ковке меча» из «Зигфрида» Вагнера, а вот Алчевский не надорвал!); причины здесь в природе самого голоса Ершова, о чём не мне судить. Пожалуй хорошо, что я не слыхал его в эти годы в Вагнере или в Хозе: там нехватка голоса могла бы сильно испортить впечатление, а для Кутерьмы у Ершова голоса было достаточно, и это был подлинно ершовский голос!

Чудесный был артист и великолепный певец Иван Васильевич!

ВАСИЛИЙ КУЗЬМИЧ ЛИПЕЦКИЙ (НАСТ. ФАМ.: ФИЛАДЕЛЬФИЙСКИЙ)

1883 - 1925

Странный был артист В.К.Липецкий: и рот у него был на бок, и роста он был небольшого, а голос у него был настоящий лирико — драматический тенор и приятного ровного тембра. Мне рассказывал баритон А.П.Журавлёв о печальном конце этого артиста. Где-то, кажется, в Ташкенте, пел Липецкий Германа и после окончания 1-й картины, где он прекрасно взял верхнее *си* в «Моей, иль умру...», Липецкий вдруг в антракте заметался, восклицая: «А я не успел клятву спеть, откройте занавес!». Его увезли сейчас же домой, а через два дня Липецкий умер в состоянии помешательства[88].

Пел он очень разные роли: Хозе (в очередь с Алчевским и А.П.Боначичем), Кутерьму (в очередь с Ершовым), Гвидона (в очередь с Ф.Г.Орешкевичем и М.С.Куржиямским), Чёрта в «Ночи перед рождеством» (в очередь с Эрнстом), пел Логе, Голицына, Германа...

Я его слышал в двух партиях: Гвидона и Кутерьмы. Гвидона он пел прямо хорошо, слабее вокально А.И.Алексеева, но лучше Нэлеппа, Куржиямского и др. А в Кутерьме для меня вдруг открылся Липецкий-артист[89]. И это через три месяца после того, как я слышал в этой партии неповторимого её создателя — Ершова. Липецкий, конечно, не Ершов, но он в роли Кутерьмы был головою выше и Озерова, и Фринберга, не говоря уже о Микише.

Такой странный был артист Василий Кузьмич...

ИГНАЦЫ (ИГНАТИЙ) ДЫГАС

1881 - 1947

Этого польского тенора занесла в Москву беженская волна в 1914-м году, а после 1917-го года он вернулся в Польшу и больше к нам не показывался[90]. У Дыгаса был большой драматический тенор, типично «не русский», а именно такой, каким под итальянцев поют «славянские братушки», то есть не очень музыкальный и нежный, но мощный, баритонального тембра, хорошо поставленный на форте и меццо-форте, без изящества в пьяно.

Слыхал я Дыгаса в 6-и ролях:: Канио, Элеазар («Жидовка» Алеви) у Зимина[91] и Самсон, Хозе[92], Радамес и Оле («Оле из Нордланда» Ипполитова-Иванова) в Большом театре. Жаль, что по болезни его заменили в Рауле К.М.Лебедевым, Дыгас-то был куда повыше! Очень он хорош был в Радамесе: в 1-м акте, в речитативе перед арией «Милая Аида» его голос так гармонировал с трубами и так их перекрывал, что было прямо диковинно. А ансамбль в этом спектакле был замечательный: Аида — К.Г.Держинская, Амнерис — А.Ю.Бельская, Радамес — И.Дыгас, Рамфис — В.Р.Петров, Амонасро — Павловский и Царь — Толкачёв[93]. Отмечу, что оба дуэта с Аидой и на берегу Нила, и в последней картине мало удавались Дыгасу — здесь нужен лиризм... В Элеазаре он был удачен в драматических ансамблях, покрывая своим мощным тенором оркестр и хор, но в арии «Рахиль, ты мне дана» ему опять не хватало лиризма. Хорош он был и в Самсоне,

хотя и повредил себе ногу на премьере в сцене крушения храма, а верхнее *до* в последнем возгласе «... давно исчезнувшие силы!» звенело сквозь грохот рушащегося храма исключительно звонко. Канио он пел очень традиционно (как поёт примерно Димитр Узунов[94], только голос у Дыгаса был красивее) и по-польски. Слышал я его в концерте в «Рассказе» Лоэнгрина, но это было малоинтересно: Дыгас был только оперный певец, а не концертный и вовсе не камерный.

АНТОН ПЕТРОВИЧ БОНАЧИЧ

1878 - 1933

По фотографиям судя, А.П.Боначич был фат и донжуан, что мне подтверждали некоторые дамы, знавшие его лично. В нём, и как в артисте был какой-то цинизм: в Харькове он пел баритоном и Демона, и Эскамильо, в Москве уже тенором и Садко, и Германа, Зигмунда, и Хозе, и Рауля, наряду с этим Дубровского, Шуйского, Голицына и хоррибиле дикту[95] — Звездочёта! Непонятно было, что же это — драматический, характерный, лирический тенор или даже альтино? Или же это просто «бывший баритон»? Но пел он «на уровне», пока не спал и с тенора, но пел как-то безразлично. А так как он был очень умный и волевой артист, и именно — артист, поэтому ему многое удавалось.

О красоте голоса Боначича говорить не приходится: голос был «перекрашенный», как кошка под енота, но владел этим «травести-голосом» Боначич очень ловко. Антон Петрович имел медицинское образование и был умным артистом, поэтому многое у него выходило даже не без блеска.

Я видел Боначича в 6-и ролях: Садко, Герман, Дубровский, Шуйский, Звездочёт и полицейский Катана в «Гейше» Джонса. Пусть многие из этих ролей Боначич и вёл «на уровне», но, например, после Алчевского и Н.К.Печковского говорить о Германе — Боначиче как-то не хочется, но вот роль, в которой он был «без скидок» хорош — это Шуйский: ум и хитрость Шуйского нашли себе почву в уме и хитрости Боначича, и он оказался достойным партнёром самого Шаляпина в незабываемом спектакле 2-го декабря 1914-го года в Большом театре[96].

АНДРЕЙ МАРКОВИЧ ЛАБИНСКИЙ

1872 - 1941

Когда в начале века А.М.Лабинский начинал свою карьеру в Мариинском театре, про него говорили, что это «второй Собинов» (равно как про В.И.Касторского — «второй Шаляпин»).

Но ни того, ни другого не случилось. Просто у них были очень красивые голоса и большая вокальная одарённость, а гениального вот не вышло...

Лабинский был в чести при Теляковском: он пел с Шаляпиным в «Севильском цирюльнике», пел в премьерах «Чародейки», «Хованщины». Пел он и лирические и драматические партии: Альмавиву, Вильгельма Мейстера, Индийского гостя, а когда-то в Питере и Юродивого, но пел также Собинина, Хозе, Садко, Андрея Хованского и Финна.

Я слышал Лабинского в 7-и партиях: Собинин, Финн (два раза), Князь («Русалка»), Садко, Индийский гость, Вакула («Ночь перед рождеством») и Альмавива. Лабинский явно тяготел к русскому репертуару и был очень удачен в Князе, в Садко, в Собинине, в Вакуле. Мешала ему излишняя долговязость и некоторая мешковатость на сцене, в вокальном же смысле он был и музыкален, и убедителен. Очень хорошо он пел песню Индийского гостя. В партии Альмавива ему не хватало изящества и пластики, а ансамбль-то был ой-ой-ой: Шаляпин, Нежданова, Лосский, Минеев...[97]

Слыхал я несколько раз Лабинского в концертах, но репертуар у него был не очень понятный: романсы Тости (а он не Смирнов!), «Под твоим окном…», какие-то забитые романсы. Раз в Колонном зале был такой случай: во время исполнения серенады «Под твоим окном...» выскочила на эстраду... кошка! Лабинский нагнулся всем своим большим ростом, взял кошку на руки и продолжал петь: «Баю-бай, баю-бай...» Это было и трогательно, и нелепо.

А певец он был очень хороший, пел просто и очень в русской манере, то есть совсем не как Смирнов!

АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ БОГДАНОВИЧ
1874 - 1950

А.В.Богданович, по образованию врач, был очень культурным, музыкальным и приятным певцом и артистом. Блистал ли он в молодые годы в Киеве вокалом — не знаю (а пел-то он тогда и Фауста, и Ромео, и другие «голосистые партии» и известно, что его как певца очень любил Собинов).

Я в Большом театре не застал у него большого голоса, а пел Богданович исключительно приятно и был в Большом театре незаменимым «дежурным» тенором: когда Собинов или Смирнов уезжали петь куда-нибудь из Москвы, их партии пел Богданович: и Надира, и Альфреда, и Герцога, и Левко, и Берендея, и Князя в «Русалке»... И уж поистине — бессмертным был он Ленским!

Я видел Богдановича в 7-и ролях: Ленский (три раза), Водемон («Иоланта»), Андрей («Мазепа»), Индийский гость, Княжич («Китеж»), Владимир Игоревич и Джеральд. Склонность к русскому репертуару здесь получилась случайной (см. выше: Альфред, Герцог, Надир — вот Лабинский эти роли не исполнял). Просто я кроме Джеральда не видел Богдановича ни в одной «иностранной» партии. Он очень был на уровне в Ленском и пел просто и музыкально, отлично фразируя текст и мелос; прекрасно пел песню Индийского гостя — просто и без фокусов, хорош был в Княжиче и во Владимире Игоревиче (хотя в этой партии С.П.Юдин был интереснее, а в Княжиче голос А.И.Алексеева был куда богаче). В двух чайковских партиях: Андрея и Водемона (мало интересных с музыкальной стороны) Богдановичу явно не хватало голоса: ведь они предназначены для лирико-драматического тенора, пел же Андрея В.П.Дамаев, а Водемона Г.Ф.Большаков, исполнитель роли Арнольда в «Вильгельме Телле» (а эту партию пел когда-то сам Тамберлик![98]), а также Германа и Хозе. Очень музыкален был Богданович в дуэтах Джеральда и Лакме с Неждановой. В этой партии, наоборот, Богданович был убедительнее и интереснее Юдина.

Несмотря на небольшой голос и благодаря своей музыкальности Богданович успешно выступал в ораториальном жанре с Неждановой и Петровым (Девятая симфония Бетховена, «Реквием» Моцарта и др.), и был прекрасным ансамблистом.

До самой своей смерти Богданович заведовал кабинетом певческой речи ВТО[99]. У меня об Александре Владимировиче сохранилась самая светлая память.

СЕРГЕЙ ПЕТРОВИЧ ЮДИН
1889 - 1963

У С.П.Юдина был, собственно говоря, тенор-альтино — вещь редкая, а особенно, если это красивый и нежный голос. А такой голос и был у Юдина. Говорят, что даже собственный сын звал его не «папа», а «Серёжа»... Никаких лирико-драматических, а тем более драматических партий Юдин не пел и в том умён был.

Беда Юдина была в том, что он беспрестанно сжимал и вытягивал руки, что производило несколько комическое впечатление, особенно в патетических местах

(например, в Ромео). Из-за такой «игры» у Юдина в 1916-м году возник конфликт с Ф.И.Шаляпиным во время гастролей Шаляпина в опере Зимина. Шаляпин грубо выругал Юдина в присутствии артистов, а Юдин отказался впредь петь с Шаляпиным[100] и год не пел Фауста и Вагоа, а его заменял В.Р.Пикок (ставший во время германской войны Павлиновым, так как по-английски «пикок» значит «павлин», но фамилия-то не немецкая, а английская!). К 1917-му году эта ссора ликвидировалась, и Юдин пел Моцарта с Шаляпиным.

Слышал я Юдина в 12-и ролях: Синодал, Индийский гость, Моцарт, Звездочёт, Владимир Игоревич, Петруша Гринёв, («Капитанская дочка» Кюи), Леопольд («Жидовка» Алеви), Лоэнгрин, Джеральд, Ромео, Фра-Дьяволо и Альмавива (два раза). Слабее всего он пел Лоэнгрина, ему не хватало силы и мужества: уж очень он был «девочка»! Хотя лирические места звучали очень приятно. Чудесен он был в Леопольде, где в серенаде голос Юдина уходил куда-то в «зафальцетные дали».

По голосу — это был идеальный Звездочёт, будто именно его предвидел Римский-Корсаков, пишучи эту партию. А вот юмора в этой роли Юдину не хватало; юмор вообще у Юдина был, но другой: в 1915-м году в Большом театре устроили спектакль-гала, где ставили «Севильского...» по системе травести: мужчины пели женские роли, а женщины — мужские, а в дивертисменте вышла девушка с прялкой и мило спела арию Маргариты — это был Юдин!

ВЛАДИМИР ЛЕОНАРДОВИЧ КНИППЕР (ПСЕВДОНИМ: НАРДОВ)

1876 – 1942

Книппер — брат Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, поэтому на фоне своей знаменитой сестры он был как-то в тени, хотя «амплуа»-то у брата и сестры были, собственно разные... И талант у Владимира Леонардовича был и очень своеобразный. Это не был в нашем смысле «комический тенор», когда, как правило, налицо есть «комический», а вот тенора-то и нет! У Книппера был тенор маленький, «характерный» и очень хорошо поставленный (в партии Шмидта в «Вертере» он делал трель!). А кроме того артист он был превосходный.

Слышал и видел я Книппера в 10-и ролях: Педрилло («Похищение из сераля» в ХПСРО), дьячок Вонмигласов («Хирургия» Строглазова), кабатчик Дорофей («Капитанская дочка» Ц.А.Кюи), Трике, Сопель, Винокур («Майская ночь»), Ерошка («Князь Игорь»), Шмидт, граф Каменский («Тупейный художник» И.П.Шишова[101]) и Беппо («Фра-Дьяволо»).

Где он был великолепен — это в Трике; Книппер пел французский вариант куплетов, тогда как большинство Трике поют русский (оба варианта написал Чайковскому К.С.Шиловский, сперва богач, затем чудак, прошедший без денег на пари всю Италию, кормясь серенадами под гитару, что он проделывал в лучшем стиле, а ещё позднее — артист Малого театра и к тому же кум моего деда; ему же принадлежит авторство в своё время популярного вальса-романса «Тигрёнок». См. о нём записки Ю.М.Юрьева, где всё о К.С.Шиловском — Лошивском рассказано[102]). Книппер грассировал, и это в партии Трике было ему в масть, но в «русских партиях», таких как Сопель, Ерошка, дьячок Вонмигласов, конечно было уже не в масть. В партиях Шмидта, Педрилло, даже Винокура эта особенность произношения ему не мешала, а в графе Каменском была опять в масть. До Москвы Книппер пел в Брауншвейге (где как правило певцы грассируют), в Москву приехал Книппер только в 1914 году[103].

К концу своей карьеры Книппер под фамилией Нардов (из Леонардов) работал как режиссёр в Большом театре, в чём даже преуспевал. Словом, талант он был

разносторонний, и я рад, что повидал его в десяти ролях. А его Трике я никогда не забуду.

АНТОНИНА ВАСИЛЬЕВНА НЕЖДАНОВА
1873 - 1950

Имя Антонины Васильевны Неждановой — это почти 50 лет жизни Большого театра, это неповторимый стиль «неждановских партий», это эпоха в жизни мировой оперы.

Я не буду говорить о голосе Неждановой — об этом много сказано и правильно сказано. Голос этот был «от Бога», такой он был.

Но у Неждановой был не только голос, а ещё было что-то удивительно человеческое, что заставляло плакать не только в 4-м акте «Травиаты» или в финале «Лакме», а просто даже когда Антонина Васильевна пела колыбельную Волховы, перед тем как растечься речкой. Как ни странно, и, может быть, вопреки замыслу холодного чародея Римского-Корсакова — Волхова у Неждановой была человеком. Таким же чудесным превращением была её Нинетта в «Трёх апельсинах» Прокофьева. Что же говорить после этого о Лакме, Людмиле, Марфе, Иоланте, Джульетте? В каждой из этих ролей есть простор для той «*лиричиэнта*», которой так безыскусственно и органически не владела, а которой обладала Антонина Васильевна.

Я слышал Нежданову в десяти партиях: Людмила, Марфа, Иоланта, Волхова, Шемаханская царица, Нинетта, Виолетта, Джульетта, Розина, и Лакме. Кроме того, я много слушал её в концертах: и в дуэтах со Смирновым, и в ораториальном жанре — «Реквиеме» Моцарта, «Стабат матер» Россини и в Девятой симфонии Бетховена. Слышал у неё под арфу чудесные старофранцузские песенки («***Иль этэ он уазо гри, ком юн сури, ком юн сури***...») и многое другое[104].

Как-то раз на Сивцевом Вражке после открытия бюста Льва Александровича Тарасевича (скульптор Б.Д.Королёв[105]) был концерт, пела Антонина Васильевна, аккомпанировал Н.С.Голованов. Чудесно пела она в этот раз «Лебедя» Грига. После этого пошли к Юлии Львовне Тарасевич пить чай. Меня поразило, что Антонина Васильевна пьёт только сладкую тёплую воду, а даже горячий чай ей противопоказан. Ну, а мы с Головановым пили водку, и толковали больше про Мусоргского, причём он очень ругал Рейзена за детонирование, в чём я позднее вполне убедился.

Из ролей Неждановой ей мало подходила Шемаханская царица: очень уж она не человечна и «очеловечить» её даже Неждановой было невмоготу. Но пела-то она её изумительно, вплоть до верхнего *ми*: «Пойте, славьте жениха!», не говоря уже о Песне к солнцу. Не по возрасту была она в 1916-м году в Розине, но не только пела божественно, но и играла прелестно в этом «озорном» спектакле (Базилио — Шаляпин, Бартоло — Лосский, Фигаро — Минеев, Альмавива — Лабинский[106]). В Виолетте Нежданова была так совершенна, что других я уже не могу видеть.

Как грустно, что мои воспоминания об Антонине Васильевне обрываются на 1931-м годе, на 16-м сентября, когда я в последний раз слушал её в Марфе в «Царской невесте» в Большом театре (ансамбль был старый, устоявшийся и доблестный: Собакин — В.Р.Петров, Грязной — Савранский, Лыков — Н.С.Стрельцов, Любаша — Обухова, Бомелий — Пикок). В этой партии Нежданова показала образец простоты, а ведь партия не из лёгких и вокально, ну, и сценически.

Главные впечатления от Неждановой у меня от 10-х годов (Виолетта, Шемаханская царица, Иоланта, Людмила, Розина, Волхова)[107], от 20-х только три роли: Лакме, Джульетта, и Нинетта[108] и от 30-х только одна — Марфа.

Что меня больше всего поражало в Неждановой? Это сочетание предельной искренности и человечности без нарушения правды образа и сцены. Да, Нежданова была артисткой и настоящей артисткой и всё время была человеком, а это не всякому удаётся.

А в голосе её меня поражала прозрачная чистота, лёгкость — она пела, как поют птицы — и абсолютная точность интонирования! В голосе Неждановой не было металла, нет — это был голос предельно мягкий и нежный. Пусть меня простят за такую наивность, но это было именно так.

Чудесная, милая и бесконечно обаятельная была артистка Антонина Васильевна Нежданова.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА СТЕПАНОВА

1891 - 1978

Степанова для меня — это первый восторг перед певицей и первое знакомство с артисткой.

В 1913-м году мне осенью было 12 лет. Я до тех пор видел только «Садко», «Золотого петушка» и «Травиату», и вот в четвёртый раз попал на «Царя Салтана».

Состав был такой, что сейчас и не снится: Салтан — Григорий Пирогов, Милитриса — Л.Н.Балановская, Повариха — М.Г.Гукова, Гонец — Савранский, Гвидон — Орешкевич, Второй корабельщик — Мигай, Дед — Эрнст и другие[109].

Но главное не в этом замечательном ансамбле голосов и артистов, а в той первой ноте, с которой слышишь (а пока ещё не видишь) Царевну Лебедь.

Ещё на острове ничего нет, порхают бабочки, почти темно и зал-то Большого театра почти тёмный. И вдруг сквозь сумрак и пространство отчётливо, чудесно, почти волшебно льётся СЕРЕБРО. Это голос Степановой, её ещё не видно, она за сценой, но голос льётся и льётся, как «Игра воды» Равеля, как брызги и струи подлинного водопада и нет ему конца, и нет предела.

Я слышал Елену Андреевну в Лебеди четыре раза и каждый раз переживал то же самое ощущение серебра и воды[110].

В 1914-м году Елена Андреевна пела в концерте для раненых в Практической Академии, где отец мой был директором. Пела чудесно. Особенно запомнилась «Колыбельная» Чайковского — вещь не мудрёная, но как её Елена Андреевна пела!

Отец, зная мои восторги по адресу Степановой, позвал меня надеть ей ботинки. Я был, наверное, как свёкла, когда я надевал эти ботинки, украдкой целуя край её платья. Она предлагала зайти к ней, чтобы она подписала мне карточку. Я обещал, но не пошёл: это мне казалось чем-то мелким и ненужным.

Я двое суток не мыл руки: ведь ОНА к ним прикасалась!

Через несколько дней я был опять в Большом театре, и опять на «Салтане». Как же я бешено срывался с места под занавес, чтобы аплодировать ей — Царевне Лебедь! Такова была маленькая любовь моего отрочества...

Видел я Е.А.Степанову всего в семи ролях: Волхова (2 раза), Царевна Лебедь (4 раза), Лакме, Джильда, Микаэла[111], Сирин (3 раза) и Прилепа (*сик*), когда за пультом в Большом театре стоял Сергей Кусевицкий![112]

Такой металличности и чистоты голоса, как у Степановой я ни у кого ни живьём, ни в радио не слыхал. Чудесный голос Неждановой был «тёплым», и в этом была его неповторимая прелесть. А голос Степановой — это инструментальный голос, это идеальный голос для Лебеди, Сирина и для других женских партий Римского-Корсакова, композитора-штукаря[113], где все такие героини прежде всего — не женщины. Очевидно, Волхова тоже такая, и Степанова должна быть ближе замыслу Римского, чем человечная

Нежданова. Жаль, что я слышал Степанову в Шемаханской царице только по радио: она там идеальна! Как обидно, что Степанова не пела в вещах Стравинского — вот это была бы самая совершенная исполнительница фантастических кунштюков этого сверх-штукаря. Я не слыхал Степанову в такой психологической партии, как Виолетта, хотя она её пела и со Смирновым и так, но сужу по Лакме, где образ и общая подача партии у Неждановой были несравненно выше, чем у Степановой, но «Колокольчики» Степанова пела и виртуознее, и более блестяще, чем Нежданова, однако... у Степановой не было той лирической грусти, которая оставила у Неждановой большее впечатление. Партия Микаэлы не так уж «психологична», чтобы здесь была трудность для Степановой. Она пела её так, особенно молитву 3-го акта, что даже при знаменитых гастролёршах Кармен, публика настойчиво требовала «бис». Прелестно пела она и Джильду, где также «психология» — сомнительная. Ну, и — Прилепу!

А главное — это стихия чистого серебристого звука в фантомах Римского-Корсакова: в Сирине, в Волхове и, конечно, в Лебеди — лучшей и неповторимой!

МАРГАРИТА ГЕОРГИЕВНА ГУКОВА

1884 - 1965

Маргарита Георгиевна Гукова очень недолго пела в Большом театре. Судя по рассказам, она с мужем, тенором Богдановичем, была в 1914-м году за границей, и после обьявления войны они с трудом пробирались на родину через южные моря. Во время этих мытарств Гукову оскорбил немецкий офицер[114] — как, не знаю, но после перенесённой психической травмы Маргарита Георгиевна больше не пела в Большом театре и лишь изредка выступала в отдельных сценах (например с И.В.Грызуновым в последней сцене «Евгения Онегина» то ли в 1917-м, то ли в 1918-м году). Позднее она много и плодотворно работала в музыкальной студии К.С.Станиславского и в Московской консерватории, но уже не как Татьяна и Миньон, а как педагог и наставник молодых певцов.

Я успел увидеть эту замечательную артистку только в сезон 1913 - 1914-го года и только в трёх ролях: Поварихи («Салтан»), Маши («Дубровский») и Татьяны. Не успел я её повидать в Миньон («Миньон» А.Тома), где, судя по фотографии и по добрым отзывам, она была неповторима. А ансамбль был тогда в «Миньон» замечательный: Вильгельм — Собинов, Филина — Нежданова, Лотарио — В.Р.Петров, Джарно — Толкачёв.

В маленькой, но удивительно удачной и по-русски изящной партии Поварихи Маргарита Георгиевна была и изящна как артистка, и коварна как персонаж этой прелестной игрушечной оперы. Помню её реплики и в 1-й и в 4-й картинах — колкие и необыкновенно музыкальные[115].

В «Дубровском» был тогда великолепный ансамбль: Андрей Дубровский — В.Р.Петров, Владимир — Собинов, Смирнов, Боначич; Троекуров — Павловский, Савранский; Верейский — Григорий Пирогов; Егоровна — Антарова; Архип — Толкачёв; Заседатель — Лосский; Шабашкин — А.М.Успенский и другие. А, главное , это Маша — Гукова[116]. Это был не образ худосочной и эклектичной музыки Э.Ф.Направника, а образ, идущий со страниц пушкинского «Дубровского». Голос Гуковой — настоящее лирическое сопрано удивительно благородного тембра, с какими-то страшно индивидуальными обертонами, был одинаково хорош и в ариозо в лесу (с верхним *си* в фермате), и во французском дуэте, и в последней сцене, где требуется драматизм, но не брунгильдовский, а простой.

И вот эту-то пар-экселланс[117] лирическую певицу я видел в Татьяне... Как жаль, что Пётр Ильич этого не знал! Ведь те Татьяны, которых он мог видеть, не стоили и башмака этой Татьяны. Я тоже видел много хороших и даже отличных Татьян (Н.П.Кошиц, Г.В.Жуковская, М.И.Закревская, А.И.Добровольская...), но такой Татьяны как Гукова, я больше не увижу. Это была идеальная Татьяна и по тембру , и по интонациям и фразировке, и по простоте и предельной убедительности сценического поведения. Для Татьяны у Гуковой было всё: настоящее лирическое сопрано, а это редко встречается, так как певицы, обладающие таким голосом, либо рвутся в колоратуру, либо дерзают на драматическое. Гукова и не «рвалась», и не «дерзала», а держалась того, что ей природой и Богом отпущено. Для этого надо иметь тембр, и не вообще тембр, а свой индивидуальный тембр, тембр к тому же с шармом. И всё это было у Гуковой. А кроме того, надо быть артисткой! И Гукова была замечательной артисткой: и эмоциональной, и вдумчивой, и строгой к себе и к своему образу. Её Татьяна — это не просто Чайковский, хотя бы и предельно правильно почувствованный, но Пушкин, и Пушкин тонко и умно понятый и доведённый до идеала в образе. Не знаю, что можно выделить в исполнении Гуковой партии Татьяны: всё было так, что лучше уже быть не может. И дуэт, и первые реплики, и сцена письма, и сцена в саду (а как был хорош её партнёр Грызунов в Онегине!), и в сцене бала, где как будто бы Ольге больше есть чего делать, а вот прошло 46 лет, а реплик неплохой Ольги Е.В.Лучезарской я не помню, а реплики Татьяны — Гуковой свежи в ухе. Татьяна-княгиня — это только бал, а в последней сцене это опять настоящая Татьяна («Ты прежнею Татьяной стала»), но «ещё более Татьяна». Эти интонации Гуковой — может быть самое лучшее среди прекрасного в её исполнении[118].

Для меня Гукова — Татьяна стоит по совершенству в одном ряду с Шаляпиным — Борисом, В.Р.Петровым — Кончаком, Ершовым — Кутерьмой, М.А.Славиной — Графиней, Собиновым — Вертером и Алчевским — Германом.

НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА ОБУХОВА

1886 - 1961

13 апреля 1916-го года я, будучи гимназистом 6-го класса, после «Садко» в Большом записал в дневник: «Любаву пела молодая артистка Обухова. Голос у неё мягкий, высокий, держится она просто и уверенно. Это очень хорошее приобретение для Большого театра». Автору было 15 лет, но он был прав.

С тех пор Надежда Андреевна стала не только высоким мастером, но и вошла в анналы русского вокала как непревзойдённый художник, как классик русской оперы.

Я видел Обухову в 10-и ролях: Марфа («Хованщина»), Марина («Борис Годунов»), Полина, Миловзор, Любава, Любаша, Кащеевна, Кончаковна, Клариче, Далила[119]. Одна иностранная и девять наших. Это — не случайно: Надежда Андреевна всегда любила русские партии, поэтому она так просто и душевно пела Любаву и Любашу, была такой истовой Марфой, такой симпатичной — именно симпатичной — Полиной. А в ролях «злодеек», к тому же не всегда русских: в Марине, Клариче, Далиле и даже Кащеевне — Обухова была менее уверенна; это не значит, что я мог бы в чём-нибудь упрекнуть безупречную артистку и певицу Надежду Андреевну. Она и в этих ролях была великолепна. Но в ролях благостных, добрых русских она просто была больше «в своей тарелке».

В Обуховой пленяло всё. Голос — поразительно мягкий, насыщенный во всех регистрах (а Обухова умела «дать» и верхнее *ля-бемоль* в Полине и «выдержать» нижнее *ля* в Кончаковне). Ровность её голоса поражала, и вместе с тем — это было то же

настоящее меццо, будь то сопрановые верхи или контральтовые низы. Поражала в ней и лёгкость вокализации: это был чистый вокал, как и у Неждановой, вокал от Бога и от сердца; ровный-ровный, чистый-чистый... Её меццо воче[120] продирало по спине: оно было такое нежное и, как немцы говорят «дурхьдрингенд».

Пленяла и манера петь — простая и изысканная одновременно. Так было и в оперных ариях и ансамблях, так было и в романсах (а здесь были разные: и старые русские, и Чайковский с Рахманиновым, и цыганские, и итальянские песенки...); так было и в ораториальном стиле: Девятая Бетховена, «Реквием» Моцарта, и в других вещах с хором.

Играла ли Надежда Андреевна? Я остаюсь при первом впечатлении: «держится она просто и уверенно» — да, так было и во всех ролях. Но это была лучшая Марфа в «Хованщине», а я видел их много, в том числе и М.П.Максакову[121], которая была далеко «не то». Она была прекрасная Марина. Правда, Штанге была острее и перчатки Штанге запомнились, а вот перчатки Обуховой не помню... Лучших Любавы, Кончаковны и Полины не мыслю. А как благородна и проста Обухова в камерном исполнении.

ЛЕОНИДА НИКОЛАЕВНА БАЛАНОВСКАЯ
1883 - 1960

Леонида Николаевна Балановская представляется мне в окружении какой-то загадки: и редкое для женщины имя, и рост, не вполне обычный для женщины, а, главное, какая-то непонятная тесситура голоса, позволявшая Балановской петь и высокие сопрановые партии и одновременно меццо-сопрановые партии, которые и контральто певали. Балановская в «Пиковой даме» пела и Лизу, и Полину, наряду с Кумой в «Чародейке», Февронией, Милитрисой она пела Ганну в «Майской ночи», Кармен и Амнерис[122]. А пела-то очень хорошо, была и сценична, и красива.

Я слышал Балановскую в шести партиях: Милитриса (2 раза), Феврония (2 раза), Ганна, Кармен и Амнерис.

Очень хороша она была в Милитрисе и Ганне: оба раза — это русская или украинская красавица, с большой свободной кантиленой, с прекрасной фразировкой. В партии Кармен Балановская была слишком изящной барынькой, как бы нарочно бросая вызов Марии Гай[123] и её последовательницам (например, Аде Ребоне[124] — очень любопытной Кармен), но пела и фразировала Балановская в Кармен безупречно. Партия Кармен, как известно, имеет два варианта: более низкий и более высокий; Балановская естественно пела высокий вариант, но и в нём для исполнительницы Кумы и Февронии достаточно «низин». Казалось бы, Феврония — это специально для голоса Балановской написанная партия, да и после Милитрисы можно было ждать и образа, но... не так получилось: Балановская и в Февронии неожиданно оказалась барынькой! А здесь это совсем нестерпимо, и как бы ни хорошо фразировала и вокализировала Балановская — Феврония, в целом Февронии не получилось, особенно если вспомнить лучшую из Февроний, которую я видел — Держинскую с её удивительной простотой и одухотворённостью. В Амнерис Балановская артистка была на месте, но, пожалуй, в голосе хотелось большей «меццовости».

Хотя Балановская была в «гвардии» при Теляковском, её занимали в гала-спектаклях (например, в «Пиковой даме» в 1916-м году, когда Германа пел Смирнов, Томского — И.В.Тартаков, Лизу — Н.С.Южина, Елецкого — Минеев, Сурина — Осипов, а Балановская пела Полину, хотя сама была прекрасной Лизой), но репертуарной певицей в Большом театре она не стала, скорее казалось, что это гастролёрша...

НАДЕЖДА КАРЛОВНА ШТАНГЕ

? – 1927

Трагическая смерть Штанге — она бросилась в пролёт колокольни... — оборвала не только её творчество, но и возможность писать о ней. А певица и артистка она была первого ранга.

Я видел её в трёх ролях: Отрок в «Китеже», Смеральдина в «Трёх апельсинах» и Марина в «Борисе Годунове». Мало. Но и пела она мало. И век её был короткий.

У Штанге было настоящее меццо-сопрано, что не так часто встречается: обычно контральто и меццо-сопрано берутся «вместе». Такие прекрасные певицы, как Антарова «гуляли» от Полины (которую наряду с Лизой пела и Балановская) до Нежаты, Ратмира и Вани — чисто контральтовых партий.

У Штанге был голос меццо-сопрано, и пела она партии меццо-сопрано. Это был идеальный металлический тембр и одновременно замечательная тембровая гибкость. А кроме того — это была артистка Божьей милостью: и пластичная, и темпераментная, и лирическая.

Штанге — Отрок: эпично, взволнованно, сильно. У Римского, мастера «маленьких партий» (Старый дед, Бомелий, Винокур, Панночка), Отрок — одна из самых лучших удач. Это чистая партия: и пела её Штанге ясно и чисто[125].

Смеральдина у Прокофьева, как все и всё в «Апельсинах» — и буфф, и фантастика, и лирика. Это идёт от «Руслана» Глинки, и до сих пор у Глинки от «Руслана», кроме «Апельсинов», нет продолжателей. Штанге была идеальной Смеральдиной, где и голос, и пластика, и общий артистизм артистки были именно «то»[126].

И вдруг: Штанге — Марина. Я слышал Обухову, прекрасная Марина, слышал Е.И.Гремину — хорошая Марина, слышал М.Л.Мельтцер — плохая, малохольная Марина. И слышал Штанге (и даже два раза) — это идеальная Марина и по интонациям, и по жестам, и по общей пластике, не говоря уже о голосе: вот где и «металл» и лиричиэнта певицы били в цель. Даже перчатки Штанге — Марины незабвенны[127].

И ещё я слышал Штанге в арии Сионского духа в «Страстях по Матфею» И.С.Баха[128]. Вот тут я понял до конца не только лирическое дарование Надежды Карловны, но как-то в целом то, что это замечательный музыкант и неповторимый художник...

---

1. На афише значилось: «Жестокий король Фокстерьер и прелестная принцесса Мандолина Прекрасная» — музыка И.А.Витвера при благосклонном участии Чайковского, Верди, Гуно, Леонкавалло, Мейербера и Максима Горького» (были использованы пародийно отрывки из знаменитых опер и мотив песни «Солнце всходит и заходит...» в мхатовской постановке «На дне»). «Вампука» или «Невеста африканская» — опера-пародия В.В.Эренберга, поставленная в петербургском театре «Кривое зеркало» в 1909-м году.
2. Сикамбры — германское племя варваров, жившее по верхнему течению Рейна. В контексте пьесы Максима Горького «На дне» слово «сикамбр» означает дикий (т.е. непросвещённый). В наименовании молодёжного кружка оно приобретало характерный для тех лет эпатажный оттенок.
3. По данной теме А.А.Реформатским написаны следующие работы: *О культуре языка в пении.* — «Советский артист» (газета Большого театра). 1948, №1; *Речь и музыка в пении.* — «Вопросы культуры речи». Вып.1, М., 1955. С. 172 – 199; *Доклад на собрании труппы Свердловского оперного театра 8 августа 1958 г.* Стенограмма. (Далее: Стенограмма. 1958); *Речь в устах артиста.* — «Русская речь», 1967, №6. Реформатский неоднократно приглашался на конференции по вокальному образованию.

4. Уточнения о сообщаемых автором фактах, биографические подробности, а также разъяснения музыкальных и вокальных терминов можно получить в соответствующей справочной литературе: Гозенпуд А.А. *Краткий оперный словарь*. Киев, 1989; *Большой Энциклопедический Словарь*, Музыка. II изд., М., 1998; Генти О. Саймон. *Сто великих опер и их сюжеты*. Пер. с англ. А.Е.Майкапара. Александр Майкапар. *Шедевры русской оперы*. М., 1998; Пружанский А.М. *Отечественные певцы. 1750 - 1917. Часть 1*, М., 1991, Часть 2, М., 2000; *Музыкальный словарь Гроува*. Перевод с английского, редактура и дополнения Л.О.Акопяна, М., 2001.
5. pr face (франц.) — предисловие. Здесь и далее иностранные выражения, цитаты, а также специальные музыкальные и вокальные термины даются в авторском написании — в транскрипции русскими буквами, что можно объяснить не только отсутствием у Реформатского машинки с латинским шрифтом, но и индивидуальной стилистикой речи, его склонностью к языковой игре.
6. a propos (фр.) — кстати сказать.
7. Неточное выражение из книги самого Владимира Аркадьевича Теляковского (1861 - 1924) «Мой сослуживец Шаляпин». Л., 1927. С. 13. Теляковский при вступлении на должность управляющего Московской конторой Императорских театров (1898 - 1901), а затем — директора Императорских театров (1901 - 1917) называл себя, в сравнении со своими предшественниками «молодым неопытным кавалеристом».
8. Сергей Иванович Зимин (1875 - 1942) — меценат, театральный деятель. В 1904 г. открыл в Москве собственную антрепризу — Оперный театр С.И.Зимина (с 1917-го года — Театр Московского Совета рабочих депутатов — ТСРД, в 1918 - 24-м годах — Свободная опера С.И.Зимина). После 1924-го года — художественный консультант Большого театра.
9. На полях авторской машинописи рукой Реформатского сделана поздняя приписка: «Я здесь не упоминаю таких замечательных певиц, как Нежданову, Степанову, Гукову, Держинскую, Кошиц, Антарову, Обухову и многих других [неразб.] и талантливых певиц».
10. В этом спектакле роли исполняли: Борис — Ф.И.Шаляпин, Ксения — Е.К.Катульская, Фёдор — О.Р.Павлова, Мамка — К.Е.Антарова, Пимен — В.Р.Петров, Самозванец — Ф.Г.Орешкевич, Марина — Е.И.Гремина, Шуйский — А.П.Боначич, Варлаам — В.А.Лосский, Мисаил — Ф.Ф.Эрнст, Щелкалов — С.И.Мигай, Хозяйка корчмы — С.А.Синицына, Пристав — Х.В.Толкачёв. Дирижёр — Э.А.Купер. В воспоминаниях Ирины Фёдоровны Шаляпиной описан именно этот день колебаний Ф.И. и его блестящее выступление вечером. См. Шаляпина И.Ф. Воспоминания об отце. — В кн: Фёдор Иванович Шаляпин. Т.II.М., 1977. С. 42. (прим. автора).
11. А.П.Боначич в роли Шуйского был очень умным и корректным партнёром Шаляпина — Бориса. (прим. автора).
12. В этом спектакле пели: Юдифь — А.А.Орловская, Олоферн — Шаляпин, Авра — Н.Н.Корсакова, Ахиор — Ю.С.Кипоренко-Доманский, Озия — К.Д.Запорожец, Вагоа — В.Р.Пикок (в то время Павлинов), Жрец — С.А.Сергеев, Асфанез — А.П.Шереметев, одалиски — Е.П.Владимирова и Ф.С.Мухтарова (чуть ли не первая роль этой известной певицы — татарской Кармен в Баку). Спектакль этот состоялся 9-го января 1916 года. (прим. автора). Дирижёр Е.Е.Плотников.
13. Сцены, происходящие в городе Ветилуя (родине Юдифи), осаждённом врагом Израиля ассирийским полководцем Олоферном.
14. В этом спектакле роли исполняли: Бартоло — В.А.Лосский, Розина — А.В.Нежданова, Базилио — Ф.И.Шаляпин, Альмавива — А.М.Лабинский, Фигаро — А.К.Минеев, Фьорелло — А.К.Диков, Берта — Н.М.Калинина. (прим. автора). Дирижёр Д.И.Похитонов.
15. a giorno (ит.) — как днём, в полную силу.
16. Этот спектакль состоялся 7-го января 1917 года. Роли исполняли: Моцарт — С.П.Юдин, Сальери — Ф.И.Шаляпин, Самозванец — Ю.С.Кипоренко-Даманский, Хозяйка корчмы — Е.Ю.Евгеньева, Пристав — А.П.Шереметев, Мисаил — Н.Л.Благовещенский, Варлаам — Ф.И.Шаляпин. (прим. автора). Дирижёр Е.Е.Плотников.

17. С Шаляпиным выступал в этом концерте пьянист П.А.Орлов. Билет мне достал живший в нашем доме скрипач Ю.М.Цейтлин — спасибо ему! (прим. автора).Орлов Николай Андреевич (1892 - 1964) — пианист-исполнитель, также эмигрировал в 1921 году.
18. Имеется в виду церковный кант «Разбойника благоразумного...» Воротникова; трио для альта, тенора и баса (прим. автора). Павел Максимович Воротников (1804 - 1876) — дирижёр, композитор, автор многих церковных песнопений, собиратель народных песен.
19. В 1917 году в Храме Христа Спасителя это трио пели в составе: К.Е.Антарова, М.С.Куржиямский и В.Р.Петров. (прим. автора).
20. Павел Григорьевич Чесноков (1877 - 1944) — дирижёр, хормейстер, композитор. В 1917 - 1928 годы — руководитель Государственного хора и Академической капеллы, в 1931 - 1933 годы — хормейстер Большого театра.
21. Левик С.Ю. Записки оперного певца. Изд. 2, М., 1962, С. 478. (прим. автора).
22. Мигай С.И. Василий Родионович Петров (по личным воспоминаниям). — в кн. В.Р.Петров. Сборник статей и материалов под редакцией Игоря Бэлзы. М., 1953. С. 191 (Далее: Петров. 1953). (прим. автора).
23. «незаконное» фа — не указанное в партитуре. См. Мигай С.И. Указ. соч. С. 188.
24. Даты спектаклей Большого театра с участием В.Р.Петрова указаны в дневнике Реформатского: «Дубровский» (Андрей Дубровский) Э.Ф.Направника — 02.12.1913; «Садко» (Варяжский гость) Н.А.Римского-Корсакова — 12.04.1914 и 15.03.1918; «Жизнь за Царя» (Иван Сусанин) М.И.Глинки — 16.09.1914; «Евгений Онегин» (Гремин) П.И.Чайковского — 30.09.1914; «Борис Годунов» (Пимен) М.П.Мусоргского — 02.12.1914, янв. 1927, 03.04.1929; «Князь Игорь» (Кончак) А.П.Бородина — 20.01.1915, 03.01.1917, 22.04.1929; «Русалка» (Мельник) А.С.Даргомыжского — 10.03.1915; «Гугеноты» (Марсель) Д.Мейербера — 24.11.1915; «Руслан и Людмила» (Руслан) М.И.Глинки — 15.11.1916; «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (Князь Юрий) Н.А.Римского-Корсакова — 05.12.1916, фев. 1917, 25.05.1926, 23.12.1926; «Иоланта» (Король Рене) П.И.Чайковского — апр. 1917; «Самсон и Далила» (Старый еврей) К.Сен-Санса — дек. 1917; «Аида» (Рамфис) Д.Верди — 11.01.1918; «Любовь к трём апельсинам» (Король Треф) С.С.Прокофьева — 19.05.1927; «Царская невеста» (Собакин) Н.А.Римского-Корсакова — 16.09.1931; «Хованщина» (Досифей) М.П.Мусоргского — фев. 1932.
25. «Выходец из Колчаковии», певший «Дубинушку» — персонаж московской версии оперетты Сиднея Джонса «Гейша» (1896), исполненной артистами Большого театра в зале Благородного собрания в апреле 1919-го года.
26. См. Мигай С.И. Указ. соч. С. 189 - 190. (прим. автора).
27. См дарственную надпись дирижёра на собственном фотографическом портрете: «Господину Василию Петрову превосходному «Королю» — на дружескую память Артур Никиш Москва, 4/17 ноября 09» (перевод с нем.) — Петров. 1953. Вклейка между С. 60 - 61.
28. Козловский И.С. Образ артиста, труженика, гражданина. — В кн. Петров. 1953. С. 177.
29. М.Строкин — композитор, автор церковных песнопений публиковавшихся в 1897 - 1917 годы. Наибольшую известность получило упомянутое произведение, вышедшее в Петербурге отдельным изданием.
30. Спектакли Большого театра опер «Руслан и Людмила» — 07.04.1915, Л.Делиба «Лакме» — сен. 1917, 03.01.1920 и ТСРД оперы Чайковского «Пиковая дама» 11.04.1919.
31. Александр Рафаилович Аксарин (наст. имя и фамилия Альберт Кельберт) —оперный антрепренёр. В 1910-е годы основал частную оперу в Петербурге, спектакли которой шли на сцене Народного дома на Петроградской стороне.
32. П.И.Цесевич в Большом театре дебютировал в 1907 году и приглашался затем на отдельные выступления. В 1915 - 1918 годы — солист московской оперы С.И.Зимина.
33. Семён Степанович Гулак-Артемовский (наст. фамилия Гулак, сценический псевдоним Артемовский, 1813 - 1873) — артист драмы и оперы (бас-баритон), драматург, композитор, автор оперы по собственному либретто «Запорожец за Дунаем». Поставлена в Мариинском (1863) и в Большом (1864) театрах. Премьера упомянутой постановки состоялась в Большом театре 27.01.1915.
34. Левик С.Ю. Указ. соч. С. 75.
35. Спектакль ТСРД «Золотой петушок» Римского-Корсакова — 03.02.1918.

36. Здесь и далее сохранено авторское написание фамилии композитора Ж.Алеви (а не принятое сейчас Галеви), что признаётся более правильным и в современных справочных изданиях.
37. Спектакль Большого театра оперы Ж.Массне «Манон» — 02.11.1915.
38. Постановку «Манон» Ж.Массне Свердловским театром оперы и балета мемуарист видел в Москве в июле — августе 1958-го года. Об исполнении А.П.Бондаревым партии гвардейца Леско см. Реформатский А.А. Стенограмма. 1958. С. 13.
39. et cetera (et caetera — лат.) — и так далее.
40. Реформатский называет исполнительниц партии Татьяны в спектаклях Большого театра «Евгений Онегин» — 24.10.1915 и 30.04.1918.
41. Борис Романович Гмыря (1903 - 1969) — украинский певец (бас). С 1939-го года солист Украинского театра оперы и балета, Киев.
42. Премьера оперы М.А.Остроглазова «Хирургия» по одноимённому рассказу Чехова состоялась в Москве в театре «Аквариум» 30.09.1914. Реформатский видел спектакль в Опере С.И.Зимина осенью 1915-го года, где в один вечер шли «Хирургия» и «Паяцы» Р.Леонкавалло.
43. Н.И.Сперанский в 1901 - 1904 годы пел в Московской частной опере С.И.Мамонтова, в 1905 - 1916 годы — солист, а с 1914 года — режиссёр Оперы С.И.Зимина. С 1916 года начал преподавательскую деятельность.
44. Спектакль «Князь Игорь» Оперы С.И.Зимина 18.12.1915.
45. Премьера оперы Ц.А.Кюи (1835 - 1918) «Капитанская дочка» (1911) по одноимённой повести Пушкина состоялась в Опере С.И.Зимина 17.09.1914. Реформатский был на спектакле 30.01.1915.
46. Теляковский В.А. Указ. соч. С. 151–153. Речь идёт об инциденте на спектакле оперы «Русалка» Даргомыжского в Большом театре 06.10.1910. В.А.Нелидов — чиновник по особым поручениям при Дирекции Московских Императорских театров.
47. Левик С.Ю. Указ. соч. С. 201.
48. А.М.Пустоветов — солист Свердловского театра оперы и балета, гастролировавшего со спектаклем «Манон» в Москве летом 1958-го года. Об исполнении им и В.А.Лосским этой партии см. Реформатский А.А. Стенограмма. 1958. С. 14.
49. Спектакли оперы С.И.Зимина «Черевички» П.И.Чайковского — 19.04.1913 и 15.02.1914; «Севильский цирюльник» — 13.01.1918 и «Орестея» С.И.Танеева — 23.09.1917 (два последних в ТСРД).
50. Ф.В.Павловский после работы в Опере С.И.Зимина (1908 - 1909) в 1910 - 1921 годы был солистом Большого театра, а с 1917 года — управляющим труппой.
51. Спектакли: «Аида» Д.Верди — 11.01.1918; «Кармен» Ж.Бизе — 22.12.1915; «Мазепа» П.И.Чайковского — ноябрь 1917; «Садко» Н.А.Римского-Корсакова — 15.03.1918.
52. Спектакль «Риголетто» Д.Верди — май 1919.
53. hors d'Ouvre (франц.) — нечто лежащее вне, излишнее, за пределами критики.
54. Премьера оперы М.М.Ипполитова-Иванова (1859 - 1935) «Оле из Нордланда» состоялась в Большом театре 08.11.1916. Реформатский был на спектакле 01.12.1916.
55. Премьера оперы П.Н.Триодина (1887 - 1950) состоялась в Москве в Экспериментальном театре (филиал Большого театра) 20.12.1925. Реформатский был на спектакле 03.02.1926.
56. Спектакль «Борис Годунов» — 02.04.27.
57. Мигай С.И. Указ. соч. С. 190 - 191.
58. Там же. С. 192.
59. Григорий Алексеевич Алчевский (1866 - 1920) певец, композитор, вокальный педагог, автор пособий по технике пения.
60. Спектакль «Травиата» Д.Верди — 13.02.1914; «Евгений Онегин» П.И.Чайковского — март 1914.
61. В связи с запретом представлять на сцене царствующих особ Чайковскому в 1876 году пришлось заменить Царицу на Светлейшего. Позднее — в 1895 году — Римскому-Корсакову в опере «Ночь перед Рождеством» на тот же гоголевский сюжет удалось обойти цензурные запреты.
62. sic transit gloria mundi (лат.) — так проходит слава мирская.
63. Левик С.Ю. Указ. соч. С. 575.

64. Д.Д.Головин — солист Большого театра в 1924 - 1943 годы. В 1943 году репрессирован по «политической» статье. После выхода из заключения жил под Ростовом и больше на сцену не возвращался. Сведения получены от певицы Оперы С.И.Зимина и друга семьи Головиных О.В.Владимировой (1891 – 1974).
65. Учителем Д.Д.Головина был Н.Г.Райский.
66. Студия ХПСРО — студия художественно-просветительного союза рабочих организаций, создана в Москве Ф.Ф.Комиссаржевским при сотрудничестве В.М.Бебутова. С осени 1919 года называлась Новым театром ХПСРО. Реформатский называет спектакли зимы 1919 года.
67. Более принятое название оперы Моцарта — «Похищение из сераля».
68. Персимфанс — Первый симфонический ансамбль Моссовета — симфонический оркестр, выступавший на концертах без дирижёра. Работал в Москве в 1922 - 1932 годы.
69. Спектакль Большого театра «Хованщина» под управлением В.Сука — 17.05.1928.
70. Спектакль Большого театра «Саломея» Рихарада Штрауса под управлением В.Сука — 24.11.1925.
71. Спектакль Большого театра «Травиата» — 13.02.1914.
72. Brindisi (ит.) — застольная песня.
73. Спектакль «Вертер» Ж.Массне в Опере С.И.Зимина — 25.04.1916.
74. А.В.Нежданова. Русские певцы. — Петров. 1953. С. 117.
75. Спектакль «Лакме» Л.Делиба в Большом театре — сентябрь 1917.
76. Нежданова А.В. Указ. соч. С. 117.
77. Тости Франческо Паоло (1846 - 1916) — итальянский певец, композитор, автор популярных романсов.
78. Нежданова А.В. Указ. соч. С.115 - 116.
79. Левик С.Ю. Указ. соч. С. 109, 428 - 437.
80. Премьера драмы Блока «Роза и Крест» (1913) состоялась в Костромском городском театре в сезон 1920 - 1921 года. Для песни Пажа Алискана была использована музыка М.Ф.Гнесина (1883 - 1957), написанная им, согласно комментариям Л.К.Долгополова, в 1918 году. (Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Т. IV., М. — Л., 1961, С. 590). Сообщаемое мемуаристом позволяет отнести дату написания гнесинского произведения к более раннему времени.
81. И.А.Алчевский скончался 27 апреля 1917 года. Реформатский называет дату панихиды по старому стилю, она соответствует девятому дню поминовения Алчевского.
82. Спектакль оперы Ж.Бизе «Кармен» — 22.12.1915.
83. Каратыгин В.Г. — И.А.Алчевский [некролог] — Хроника «Музыкального современника» №20 - 21, 1917. С. 20 - 21.
84. Спектакль оперы П.И.Чайковского «Пиковая дама» — янв. 1916.
85. Спектакль Большого театра «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова — 05.12.1916.
86. Артурс Фрицевич Фринберг (1916 - 1984) — латышский певец (тенор). С 1946-го года солист Латвийского театра оперы и балета (Рига). Исполнял партию Кутерьмы в Москве на гастролях театра в 1955-м году.
87. durchdringend (нем.) — пронзительно, проникновенно.
88. В.К.Липецкий — солист Большого театра в 1912 - 1918 годы. В 1923 - 1924 годы пел в оперных театрах разных городов, в том числе в Ташкенте. Скончался в Москве в мае 1925 года.
89. Спектакль «Сказание о невидимом граде Китеже...» — в Опере С.И.Зимина — февр. 1917.
90. И.С.Дыгас пел в Опере С.И.Зимина в 1914 - 1916 годы, в Большом театре в 1916 - 1917 годы.
91. Спектакли Оперы С.И.Зимина: «Паяцы» Р.Леонкавалло — осень 1915 и «Жидовка» Ж.Алеви — 01.06.1915.
92. Спектакли Большого театра: «Самсон и Далила» К.Сен-Санса — дек. 1917 и «Кармен» Ж.Бизе — 22.12.1915.
93. Спектакль Большого театра «Аида» Д.Верди — 11.01.1918.
94. Узунов Димитр (1922 - 1985) — болгарский певец (тенор).
95. horribile dictu (лат.) — страшно сказать.

96. См. примеч. 11.
97. См. примеч. 14.
98. Тамберлик Энрико (1820 – 1889) — итальянский певец (тенор). В 1850 – 1863 годы — солист Итальянской оперы в Петербурге, а в 1870 году — в Москве.
99. А.В.Богданович в 1906 – 1936 годы — солист Большого театра, с 1936 года — руководитель секции музыкального театра при ВТО и председатель вокально-методической комиссии.
100. Вероятно, речь идёт о спектакле «Севильский цирюльник» Дж. Россини, состоявшемся 29.01.1916 в Опере С.И.Зимина.
101. Премьера оперы И.П.Шишова «Тупейный художник» по одноимённому рассказу Лескова состоялась во Втором Государственном театре оперы и балета (Филиал Большого театра) 24.03.1929.
102. Юрьев Ю.М. Записки. Л. — М., 1963. Т. I., С. 104, 105, 573.
103. После занятий вокалом со своей матерью А.И.Книппер, профессором музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе, В.Л.Книппер уехал совершенствоваться в Берлин и Дрезден и выступал на сценах различных германских городов. В 1914 году дебютировал в Опере С.И.Зимина. В 1920 – 1935 годы работал в Большом театре как певец и режиссёр. С 1936 года перешёл на преподавательскую деятельность.
104. «Il ꝏtait un oiseau gris, comme une souris, comme une souris...» (франц.) — «Была серая птичка, как мышка, как мышка...».
105. Лев Александрович Тарасевич (1868 – 1927) — эпидемиолог, иммунолог, микробиолог, директор основанного им Института контроля сывороток и вакцин (сейчас носит его имя). Исполненный Б.Д.Королёвым бюст учёного установлен на лестничной площадке второго этажа институтского здания — Сивцев Вражек, 41. По этому же адресу, но во дворе, в старинном флигеле находилась квартира Тарасевичей, где часто собирались музыканты и артисты.
106. См. примеч. 14.
107. Спектакли: «Травиата» — 13.02.1914; «Золотой петушок» — 04.02.1914; «Иоланта» — май 1917; «Руслан и Людмила» — 07.04.1915; «Севильский цирюльник» —07.10.1916; «Садко» — 15.03.1918.
108. Спектакли: «Лакме» Л.Делиба — декабрь 1919; «Ромео и Джульетта» Ш.Гуно (Экспериментальный театр) — 23.11.1927; «Любовь к трём апельсинам» С.С.Прокофьева — 25.05.1927 (Большой театр).
109. Спектакль «Сказка о царе Салтане...» Н.А.Римского-Корсакова — 02.10.1913.
110. Кроме уже названного представления, Реформатский видел Нежданову в следующих спектаклях «Царя Салтана»: 11.11.1914, зимой 1917 и осенью 1919.
111. Спектакли: «Садко» — 12.04.1916 и 01.10.1920; «Лакме» — 03.01.1920; «Риголетто» — май 1919; «Кармен» — 20.10.1916.
112. Спектакль «Пиковая дама» — 25.01.1920. Сергей Александрович Кусевицкий (1874 – 1951) — контрабасист, дирижёр, музыкальный деятель. Возглавлял собственный оркестр в Москве (1909 – 1917). С 1920 года — в эмиграции.
113. Этим словом А.А.Реформатский определял исключительную изобретательность Римского-Корсакова в инструментовке оркестровых произведений на фантастические сюжеты.
114. Застигнутая Первой мировой войной в Германии М.Г.Гукова оказалась в плену у немцев. Перенесённые тягостные переживания трагически сказались на её голосе.
115. Спектакль «Сказка о царе Салтане» — 02.10.1913.
116. Спектакль «Дубровский» Э.Ф.Направника — 02.12.1913.
117. par excellence (франц.) — преимущественно.
118. Спектакль «Евгений Онегин» — 02.03.1914.
119. Спектакли: «Хованщина» — 17.05.1928, 01.12.1930; «Борис Годунов» —03.04.1929, 30.09.1930; «Пиковая дама» — 25.01.1920; «Садко» — 12.04.1916; «Царская невеста» — 16.09.1931; «Кащей бессмертный» — май 1917; «Князь Игорь» — 22.03.1929; «Любовь к трём апельсинам» — 25.05.1927; «Самсон и Далила» — дек. 1917.
120. a mezza voce (ит.) — вполголоса.
121. Спектакль «Хованщина» — февр. 1932.

122. Спектакли: «Сказка о царе Салтане» — 02.10.1913; «Сказание о невидимом граде Китеже...» — 05.12.1916 и янв. 1917; «Майская ночь» Римского-Корсакова — 18.10.1916; «Кармен» — 20.09.1916; «Аида» — 11.01.1918.

123. Гай Мария (1879 - 1943) — испанская певица (меццо-сопрано), прославившаяся темпераментным и брутальным исполнением партии Кармен во время гастролей в России в 1908 - 1910 годы.

124. Ада Гансовна Ребоне (Ребане, 1893 - 1981) — латышская певица (меццо-сопрано). В 1918 - 1925 годы — солистка оперных театров Петрограда и Москвы. В 1925 - 1944 годы — солистка Рижской оперы. С 1944 года жила в Германии и США. Реформатский слышал её в партии Кармен в Опере С.И.Зимина в 1921 году.

125. Н.К.Штанге в партии Отрока в опере «Сказание о невидимом граде Китеже...» выступала 25.05.1926 и 23.12.1926.

126. Спектакль «Любовь к трём апельсинам» — 25.05.1927.

127. Спектакль «Борис Годунов» — 02.04.1927.

128. Имеется в виду альтовая ария из «Страстей по Матфею» И.С.Баха, исполненная Н.К.Штанге в сопровождении скрипки (В.Власов) и органа (М.Старокадомский) в Малом зале на показательном концерте учащихся Консерватории 28 октября 1925 года.

Из коллекции фотографий А.А.Реформатского[1]

[1] Фотографии любезно предоставлены М.А.Реформатской



Ф.И.Шаляпин в роли Бориса Годунова
(«Борис Годунов» М.П.Мусоргского)



В.Р.Петров в роли Сен-Бри
(«Гугеноты» Дж.Мейербера)



К.Д.Запорожец в роли Кардинала
(«Жидовка» Ж.Ф.Галеви)



В.В.Осипов в роли Салтана
(«Сказка о царе Салтане» Н.А.Римского-Корсакова)



И.В.Грызунов в роли Онегина
(«Евгений Онсгин» П.И.Чайковского)



А.К.Минеев в роли Онегина
(«Евгений Онегин» П.И.Чайковского)



Л.В.Собинов в роли Лоэнгрина
(«Лоэнгрин» Р.Вагнера)



И.А.Алчевский в роли Рауля
(«Гугеноты» Дж.Мейербера)



И.В.Ершов в роли Фауста
(«Фауст» Ш.Гуно)



И.Дыгас в роли Хозе
(«Кармен Ж.Бизе)

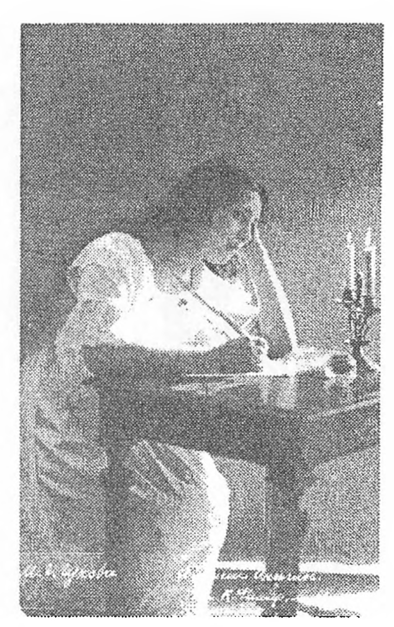


А.П.Боначич в роли Садко
(«Садко» Н.А.Римского-Корсакова)



С.П.Юдин в роли Моцарта
(«Моцарт и Сальери» Н.А.Римского-Корсакова)


А.В.Нежданова в роли Виолетты
(«Травиата» Дж.Верди)


М.Г.Гукова в роли Татьяны
(«Евгений Онегин» П.И.Чайковского)

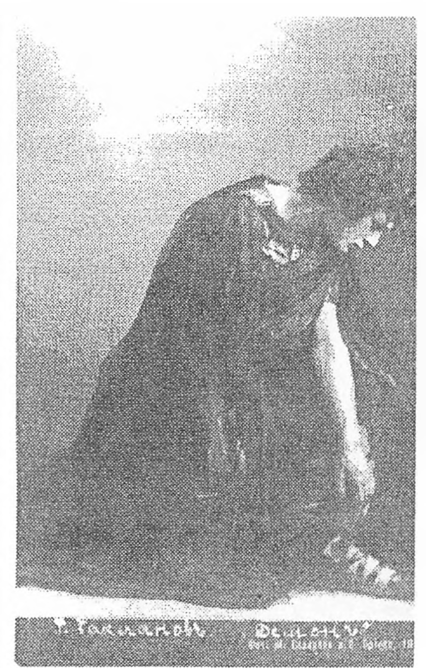

Л.В.Собинов-Владимир, М.Г.Гукова-Маша
(«Дубровский» Э.Ф.Направника)



Л.Н.Балановская в роли Кармен
(«Кармен» Ж.Бизе)



Е.А.Степанова в роли Микаэлы
(«Кармсн» Ж.Бизе)



Г.А.Бакланов в роли Демона
(«Демон» А.Г.Рубинштейна)



В.А.Лосский в роли Дона Бартоло
(«Севильский цирюльник» Дж.Россини)



В.П.Дамаев – Рудольф, Н.Д.Веков – Марсель,
Н.И.Сперанский – Коллен, М.В.Бочаров – Шонар
(«Богема» Дж.Пуччини)

Оперные спектакли, которые посетил А.А.Реформатский в 1913 – 1932 годах

Большой театр

Ж.Бизе
«Кармен» — 22.12.1915; 20.09.1916;22.04.1932.

А.П.Бородин
«Князь Игорь» — 20.01.1915; 03.01.1917; 22.03.1929; 08.06.1932.

Д.Верди
«Аида» 11.01.1918;
«Риголетто» — май 1919;
«Травиата» — 13.02.1914.

М.И.Глинка
«Жизнь за Царя» — 22.02.1913; 16.09.1914;
«Руслан и Людмила» — 07.04.1915; 15.11.1916.

Ш.Гуно
«Ромео и Джульетта» — 23.11.1927*.

А.С.Даргомыжский
«Русалка» — 10.03.1915; 16.03.1927*.

Л.Делиб
«Лакме» — сентябрь 1917; ноябрь 1919; 03.01.1920.

М.М.Ипполитов-Иванов
«Оле из Нордланда» — 01.12.1916.

Ж.Массне
«Манон» — 02.11.1915.

Д.Мейербер
«Гугеноты» — 24.11.1915.

В.А.Моцарт
«Свадьба Фигаро» — 17.02.1927.*

М.П.Мусоргский
«Борис Годунов» — 02.12.1914; 02.04.1927; 03.04.1929; 30.09.1930;
«Хованщина» — 17.05.1928; июнь 1930; 01.12.1930.

Э.Ф.Направник
«Дубровский» — декабрь 1913.

Д.Обер
«Фра-Дьяволо» — январь 1923.
С.С.Прокофьев
«Любовь к трём апельсинам» — 19.05.1927.

Д.Пуччини
«Турандот» — январь 1932.*

Н.А.Римский-Корсаков
«Золотой петушок» — 04.02.1914;
«Кащей бессмертный» — май 1917 (вместе с «Иолантой» Чайковского);

«Майская ночь» — 18.10.1916;
«Ночь перед рождеством» — 15.09.1915;
«Садко» — 12.04.1914; 12.04.1916; 15.03.1918; 01.10.1920;
«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» — 05.12.1916;
зима 1917; 25.05.1926; 23.13.1926;
«Сказка о царе Салтане» — 02.10.1913; 11.11.1914; апрель 1917; весна 1918; осень 1919
«Царская невеста» — 16.09.1931

Д.Россини
«Севильский цирюльник» — 07.10.1916; 01.02.1928.*

А.Г.Рубинштейн
«Демон» — 15.10.1913.

К.Сен-Санс
«Самсон и Далила» — конец 1917.

П.Н.Триодин
«Степан Разин» — 03.02.1926.*

П.И.Чайковский
«Евгений Онегин» — 02.03.1914; 30.09.1914; 24.10.1915; 06.03.1916; 30.04.1918;
«Иоланта» — май 1917 (вместе с «Кащеем бессмертным» Римского-Корсакова);
«Мазепа» — осень 1917;
«Пиковая дама» — 17.04.1915; 27.12.1915 (спектакль Мариинскоготеатра); зима 1916; 25.01.1920; 30.04.1918; 26.05.1926.

И.П.Шишов
«Тупейный художник» — 24.03.1029.

Р.Штраус
«Саломея» — 24.11.1925; 29.05.1926.

ОПЕРА С.И.ЗИМИНА

Ж.Алеви
«Жидовка» — 01.02.1915.

Ж.Бизе
«Кармен» — 1921.

А.П.Бородин
«Князь Игорь» — 18.12.1915.

Р.Вагнер
«Лоэнгрин» — октябрь 1918.**

Ц.А.Кюи
«Капитанская дочка» — 30.01.1915.

Р.Леонкавалло
«Паяцы» — сентябрь 1915 (вместе с «Хирургией» Остроглазова).

Ж.Массне
«Вертер» — 25.04.1916.

Д.Мейербер
«Гугеноты» — 30.11.1914.

М.П.Мусоргский
«Борис Годунов» («Сцена в корчме») — 07.01.1917 (вместе с «Моцартом и Сальери» Римского-Корсакова).

М.А.Остроглазов
«Хирургия» — сентябрь 1915 (вместе с «Паяцами» Леонкавалло).

Н.А.Римский-Корсаков
«Золотой петушок» — февраль 1918;**
«Майская ночь» — 09.03.1916;
«Моцарт и Сальери» — 07.01.1917 (вместе со «Сценой в корчме» из «Бориса Годунова» Мусоргского);
«Садко» — 02.02.1913.

Д.Россини
«Севильский цирюльник» — 13.01.1918.**

А.Г.Рубинштейн
«Купец Калашников» — 07.04.1914.

А.Н.Серов
«Юдифь» — 09.01.1916.

С.И.Танеев
«Орестея» — 23.09.1917.**

П.И.Чайковский
«Евгений Онегин» — 15.04.1913;
«Пиковая дама» — 11.04.1919;**
«Черевички» — 19.04.1913; 15.02.1914.

Алесеевский народный дом

М.И.Глинка
«Руслан и Людмила» — 22.08.1913.

Театр музыкальной драмы

Ш.Гуно
«Фауст» — 30.12.1915.

Д.Россини
«Севильский цирюльник» — 31.12.1915.

Театр-студия ХСПРО

В.А.Моцарт
«Похищение из гарема» — зима 1918–1919; март 1919.

К.В.Глюк
«Любовь в полях» — 09.02.1919.

Н.А.Римский-Корсаков
«Моцарт и Сальери» — 09.02.1919.

Никитский театр***

Р.Планкета (Планкетта)
«Корневильские колокола» — февраль 1920.

Концертное исполнение

И.С.Бах
«Страсти по Матфею» — 06.02.1927.

С.Джонс
«Гейша» — апрель 1919.

Р.Вагнер
«Нюрнбергские мейстерзингеры» — 25.01.1929.

Г.Ф.Гендель
Оратория «Самсон» — 1939.

А.С.Даргомыжский
«Каменный гость» — 19.02.1932.

В.А.Моцарт
«Реквием» — 20.12.1925.

М.П.Мусоргский, М.М. Ипполитов-Иванов
«Женитьба» — январь 1932.

---

* Звёздочкой отмечены спектакли экспериментального театра, созданного в 1923-м году и преобразованного с 1924 года в филиал Большого театра.
** Двумя звёздочками отмечены спектакли Оперы С.И.Зимина, получившей в 1917-м году наименование Театр Совета рабочих депутатов (ТСРД).
*** Наименование театра оперетты («Парадиз») на Б.Никитской 19, он же Интернациональный театр (1919–1922), затем Театр Революции.

Сведения об авторах

Арсеева Ирина Вадимовна – старший научный сотрудник Дома-музея Ф.И.Шаляпина

Баранчеева Ирина Николаевна - научный сотрудник Дома-музея Ф.И.Шаляпина

Дарский Иосиф (Стремлин) – исследователь жизни и творчества Ф.И.Шаляпина, проживает в Нью-Йорке.

Дубнова Евгения Яковлевна – кандидат искусствоведения

Зайцева Ирина Аркадьевна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН

Ковалева Галина Николаевна - старший научный сотрудник ИМЛИ РАН

Кузнецов Николай Иванович - кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории им. П.И.Чайковского, Заслуженный деятель искусств РФ

Морозов Владимир Петрович – академик Международной академии творчества и Нью-Йоркской академии наук, главный научный сотрудник института психологии РАН, руководитель центра «Искусство и наука», профессор Московской консерватории им. П.И.Чайковского

Ревякина Ирина Александровна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН

Реформатская Мария Александровна – искусствовед, преподаватель Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Реформатский Александр Александрович (1900-1978) – ученый-языковед

Рожнова Ольга Всеволодовна – консультант отдела изобразительных материалов ГЦММК им М.И. Глинки, Заслуженный работник культуры РФ

Розенблюм Лия Михайловна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН

Соколов Николай Николаевич - кандидат искусствоведения, Директор Дома-музея Ф.И.Шаляпина, член российского комитета Международного Совета музеев (ICOM), член Союза композиторов России и Союза театральных деятелей России

Соколова Элеонора Вениаминовна - старший научный сотрудник Дома-музея Ф.И.Шаляпина, член российского комитета Международного Совета музеев (ICOM), член Союза театральных деятелей России

Уколова Елена Лукинична - кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Дома-музея Ф.И.Шаляпина

Содержание

От составителя 6

I.Исследования и статьи

В.П.Морозов. Голос Ф.И.Шаляпина как эстетический и акустический феномен........ 10

Н.И.Кузнецов. Актерская интонация Ф.И. Шаляпина 20

Л.М.Розенблюм. Шаляпин поет Пушкина. 30

Г.Н.Ковалева. М.Горький и Ф.Шаляпин 36

И.А.Ревякина. О М.Горьком: Два этюда. 43

Э.В.Соколова. Ф.И Шаляпин как символ русского зарубежья 1920-х -1930-х гг. 64

И.А.Зайцева. Ф.И.Шаляпин и Б.Д.Григорьев. 75

О.В.Рожнова. Ф.И.Шаляпин и художники в «Русских сезонах» 80

Н.Н.Соколов. Она пела с Ф.И. Шаляпиным (А.П.Чалеева) 87

Е.Я.Дубнова. Необыкновенный концерт (Ф.И.Шаляпин и В.Ф.Комиссаржевская) 92

Е.Л.Уколова . Ф.И.Шаляпин и народная песня 98

И.В.Арсеева. Из истории Новинского бульвара и его обитателей 108

Иосиф Дарский. Шаляпинский Нью-Йорк. 119

И.Н.Баранчеева. Итальянские страницы жизни Ф.И.Шаляпина и его семьи. 123

II. Из записок старого театрала 131

М.А.Реформатская. «Я с детских лет был полон оперой» 133

А.А. Реформатский. Воспоминания об оперных артистах 137

Из коллекции фотографий А.Реформатского 174

Приложение 180

Сведения об авторах........ 184